

## مقدمة

ما أظننا نغلو في القول إذا قلنا إننا اليوم أشد منا في أى يوم آخر حاجة إلى العناية بالمرسح ... ولعلنا كذلك لا نغالى إذا قلنا إن الأدب التمثيلى هو أكثر آدابنا حاجة إلى الرعاية وبذل الجهد والتماس النضج والأصاله ، والتطلع إلى النهموض . نهضة تكفل لشعبنا العربى ما هو أهل له ، وعلى الأخص فى هذا الوقت الذى نخطط فيه لمستقبلنا ، وندعم فيه البناء لغد آمن مستقر . وأمامنا فى هذا السبيل أشواط يجب أن نقطعها فى دأب وسهر وفى عمل تتضافر فيه الجهود وتتوحد عنده الأهداف .

ولما كان الفن المسرحى فناً جديداً على كتابنا وشعرائنا ، ولما كانت تجربتنا فيه لم تتجاوز بعد قرناً من الزمان فسيكون دورنا فى تدعيم هذا الفن دوراً ليس باليسير ، لأنه سوف يحتاج قبل كل شئ إلى تربية أذواقنا وتدريب ملكاتنا على لون من الفنون ليس لنا فيه ماضى بعيد . فكلنا يعرف أن مالدنيا من الإنتاج فى هذا الفن ما يزال فى طور التكوين الذى لا يصلح أساساً للمعرفة الحقة . ومن هنا كانت الحاجة ماسة إلى الاعتماد على آداب أخرى نضج فيها هذا الفن واستقام حتى يتيسر لنا أن نحقق الشوط الأول من خطة البناء ، ألا هو شوط القراءة الواعية عن طريق الترجمة الآمينة التى تحرص على الدقة والذكاء والقدرة على الإحساس بالتعبير الأدبى ، ونقله إلى نظيره من اللغة الأخرى نقلاً يحافظ على القيم الفنية للعمل المسرحى قبل أن يهدف إلى الكسب المادى .

ونحن لا نستطيع أن نحقق لشعبنا العربى القراءة الواعية فى هذا الفن حتى نضع بين يديه مكتبة متكاملة فى الأدب المسرحى ، مكتبة يقوم على إنشائها

طائفة مختارة من المترجمين الأُمّناء . وأشهد لقد قام مشروع الألف كتاب  
بجزء من واجبه فى هذه المرحلة البنائية ، كما عكفت وزارة الثقافة والإرشاد  
القومى على إخراج سلسلة من المسرحيات العالمية يقوم على ترجمتها نخبة مختارة  
من هواة هذا الفن والمشتغلين به . وهى جهود لا رجو لها الاستمرار فحسب  
بل ندعو إلى أن تؤازرها جهود أخرى جهود أساتذة الأدب والمسرح  
بالجامعات ، وجهود أساتذة المهيد العالى للفنون المسرحية ، وجهود غير هؤلاء  
وهؤلاء ممن يغارون على مصالحتنا العامة ويحرصون على أن يضعوا لبننة فى هذا  
البناء الذى نعدده لمستقبل أولادنا وأحفادنا .

على أن القراءة الواعية والترجمة الأُمينة لا تكفيان وحدهما لتدريب  
ملكائتنا المسرحية وتطويرها ، وذلك لأن الأدب التمثيلى أدب يراد به التمثيل  
لا القراءة وحدها ، ومن ثم كانت العناية بالمسرح والتوسع فى إنشائه وتزويده  
بكل ما يحتاج إليه من معدات من أهم الأسس التى تعتمد عليها خطة البناء ، على  
ألا يتركز مجهود التوسع فى تشييد المسارح على مدينة واحدة كالقاهرة .

وإذا كان من المسلم به أن فى قدرة المسرح أن يلحق الشعب وطلاب العلم  
ما تلقنه المعاهد والجامعات ، وإذا كان من المقطوع به أن أثر المسرح فى تنمية  
الوعى وتطوير الملكات لا يقل بأى حال عن أثر المدرسة والجامعة فهل يجوز  
لنا أن تقتصد فى بناء المسارح وإعداد العدة لتكوينها مع علمنا بأنها إحدى  
الدعامات الأساسية فى بناء نهضتنا ؟ أليس المسرح عند اليونان القدماء ، وعند  
أوروبا القديمة والحديثة هو تاريخ حضارة اليونان والغرب ، ذلك التاريخ الحافل  
بثقافات وفلسفات وأفكار لا تصور تطورا العقل البشرى فحسب وإنما تقدم  
لنا إلى جانب ذلك أرقى النماذج التى وصل إليها الإنسان فى هذا الفن الجديد  
علينا ؟ وإذا أتيحت لنا الفرص ، وتهيأت لنا الإمكانيات أن نتابع أبناءنا وطلابنا

على هذا التاريخ الحافل من حضارات الإنسانية، ألا نكون بذلك قد حققنا هدفاً جديراً بتطلعاتنا وطموحنا في نهضتنا الحديثة؟ وهل من سبيل إلى ذلك غير المسرح الذى هو فى اعتقادنا المعلم الأول؟ فنفسق خشبته تعلم الناس العدل والخير والجمال. ومن أفواه ممثليه تعلم الناس الثورة على الظلم، وعرفوا كيف يطهرون من نفوسهم ومجتمعاتهم. ويقودونها نحو غد مشرق؟

ولإذا كنا حريصين على دفع عجلة الانتاج حيثما فى ميدان الفن المسرحى فهل يمكن أن يتم ذلك إلا بعد توفير هذه الأسس التى تحدثنا عنها؟ ولسنا بحاجة إلى القول بأن إنتاجنا الأصيل فى الأدب المسرحى رهين بالتوسع فى نشر ثقافة مسرحية، وتهيئة الفرصة الصالحة لكل مواطن أن يقرأ ويشاهد.. لأن المشاهدة وعلى الأخص فى ميدان الأدب التمثيل أكثر الوسائل نفعا وأجدرها تأثيراً فى عشاق هذا الفن ورواده. فتيسير المشاهدة كتيسير القراءة سواء بسواء.

على أننا نحسب فى هذا المجال الذى ندعو فيه إلى التوسع فى نشر الثقافة المسرحية أن ننبه الأذهان إلى أننا عندما نفتح نوافذنا وأبوابنا على مصراعها ليدخل إلينا منها هذا التراث الإنسانى الكبير، لا يعنى ذلك أننا سنترك هذه الأبواب وهذه النوافذ مفتوحة للشوائب الضارة أو للهواء المسموم، فن هذا التراث الإنسانى ما هو صالح لنهضتنا الحديثة ولتكويننا الجديد، ومنه ما هو غير صالح. كما أن الهواء منه ما هو خليق أن يحدد من خلايانا وأن يبعث إلى أجسادنا حركة دائبة وروحا وثابة خلقة، ومنه ما هو ريح صرصرة عاتية تقتلعنا من جذورنا، وتخرجنا من أرضنا، وتزلزل من عقائدنا الراسخة الأصيلة. من أجل ذلك كان علينا عند نشر الوعي والثقافة أن نكون على بصيرة بما نقوم به. ذلك لأننا ندرك أن الثقافة الحية هى هذا النوع الذى ينبثق

أولاً من حياة الفرد المواطن ، وحياة الجماعة التى هو واحد منها ، وحياة العالم الذى نعيش فيه ...

إنها تلك التى تفتح أعيننا على أماكن جديدة ، ولكنها فى الوقت ذاته ، تكسب حياتنا المتواضعة عمقاً واكتمالاً ، وتلقى بذوراً فى تربتنا دون أن تغير من جوهر هذه التربة وأصالتها . إن مثل هذه الثقافة ليست شيئاً أضيف إلى ما يجرى فى حياتنا اليومية بقدر ما هى حياتنا اليومية نفسها بكل أبعادها المختلفة . إنها ثقافة تربط المعرفة بالأحداث الجارية - متمدة على مبادئ وقيم مرتبطة بهما - وحاضرنا . وهذه الوحدة الأساسية بين الثقافة والمعرفة هى التى تجعلنا لا نحصر أنفسنا فى دائرة الأفكار والمفاهيم النظرية ، بل هى التى تخرجنا إلى نطاق الحياة وما يجرى فيها . فليس الأدب والقانون والفلسفة وغير ذلك من العلوم بقادرة على أن تسلم نفسها لكل مواطن ، كما أنها لا تغطى إلا معارف من جانب واحد فقط . وحتى لو استطاعت هذه العلوم أن تنفع فى ميدان التخصص والتعمق فى الدراسة فإنها وحدها لا تنفع فى تمكين الفرد المواطن من أن يعيش حياة متكاملة وغنية ، لأن المسألة ليست مسألة توزيع المعارف على أفراد الشعب بقدر ما هى وسيلة لتعليم الفرد كيف يعيش يومه وكيف يستفيد من غده ، وكيف يعاون فى بناء مجتمعه . ومن ثم كانت الثقافة التى نسعى إليها هى هذه الثقافة التى تهدف إلى تمكين كل فرد من أن يعيش حياة نافعة لنفسه ولغيره ، مستعيناً بما يحقق له هذا الهدف من أنواع الدراسات كالعلوم والفنون والفلسفة .

ونحن لانريد للعامل والفلاح أن يكونا مجرد رجلين يحترف كل منهما مهنة ولا يعرف من الحياة إلا هذا الجزء من العمل الذى يؤديه . إننا نريد لكل منهما أن يعرف إلى أى حد يتمشى عمله مع قوانين الإنتاج والتوزيع كما أننا نريد

منه أن يدرك أن المكان الذى يشغله فى طبقتة ويبحثه يؤلف جزءا لا يتجزأ من الوطن ، كما نحرس أشد الحرص أن يكون كل من العامل والفلاح قادرا على الاستفادة من قواه الفكرية واليدوية معا ، وأن يكون فى استطاعته أن يطور هذه القوى وينهيهها ، وأن تساعد على أن يحيا حياة الفكر والأحلام التى هى طرف مقابل وهام لحياة العمل والحركة .

ومثل هذه الثقافة التى ندعو إليها ، والتى نهض المسرح بجزء كبير منها هى هذه الثقافة التى تمكن كل فرد من الشعور بمسئوليته وتحملها ، ومن القيام بواجبه نحو مشاكل مجتمعه الاقتصادية والسياسية . ومثل هذه الثقافة كفيفة أن توسع من مواهب الفرد وإمكاناته ، وتحاول أن تجعله يتطور وينمو جسديا وأخلاقيا وعقليا وفنيا . إنها لا تهدف إلى إهمال كاهله وذاك رته بمحصول ضخم من المعلومات غير النافعة . ولكنها تحاول أن تنمى إمكاناته وقدراته وتكفل له القدرة على التعبير عن نفسه .

وبعد فما موضوع هذا الكتاب الذى نقدمه للقراء ؟ لانسطيع أن نرغم أنه يتضمن نحوًا فى أشياء مجهولة على الناس ، ومن ثم فهو لا يعلم الناس ما يجهلون ، إنه على التقيض يحاول أن يتعلم ، أو قل يحاول أن يعرض على الناس تجربة باحث يريد أن يستفيد مما يقرأ ، وأن يسأل ما يستطيع من جهد فى سبيل الوقوف على حقيقة ما يتضمنه الأثر الفنى الذى أمامه . ومن ثم فإن هذه البحوث لا تدخل فى نطاق البحوث العلمية البحتة التى تعلم الناس ما يجهلون ، وإنما تدخل فى نطاق البحوث التطبيقية التى تتناول المعلوم لتجعله مفيدا ونافعا .

ولقد حرصنا أشد الحرص فى هذه النماذج التى اخترناها من أدب المسرح على أن نجعل طريقتنا فى الفهم والتحليل والوصول إلى الحقيقة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنص الذى أمامنا فتتبعه خطوة خطوة ، ونستخلص نتائجه منه لا باعتبارها

مجرد نص أدبي بل باعتباره نصا يتضمن شكلا معيناً من أشكال الفنون الأدبية وهو فن المسرحية . فنحن حين نستخلص حكماً من تعبير أدبي في المسرحية لاستخلصه إلا بمقاييس ما يؤديه هذا التعبير من معنى المسرحية باعتبارها عملاً أدبياً متكاملًا تعمل فيه اللغة مالا تعمله في غيره من فنون القول الأخرى، فاللغة وإن كانت العامل المشترك في سائر فنون الأدب كالقصيدة والمقالة والقصة والمسرحية إلا أن لها في كل لون من هذه الألوان طاقاتها وحدودها وبجالاتها الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر الفن الذي تعالجه .

فإذا كنا قد اتخذنا في دراستنا التطبيقية هذا المنهج الذي يهتم بدراسة النص الأدبي وتبج مقومات هذا النص فذلك لأننا نعرف أن النص وحده بتركيبه ولغته وصوره واستعاراته هو وسيلتنا الوحيدة لفهم ما يهدف إليه الأثر الفني من معنى ، وهو كذلك مفتاحنا الوحيد لفهم الشخصية وتحليلها وإبراز ملامحها وتعاريفها النفسية . ذلك أن الحوار الذي يجرى على ألسنة أشخاص المسرحية ليس مجرد وسيلة للتعبير ، وإنما هو رموز تبنى عن مكنون هذه الشخصية أو تلك ، وصور تبسط مكنون النفس الإنسانية أثناء اصطدامها بالأحداث والوقائع التي تجري في حياتها .

هذا المنهج الذي يقف عند كل طريقة وكل لفظة في النص لا يعنى اهتماماً بالجزئيات دون الكليات ، وإنما يعنى أن العمل المسرحي الكبير كل متكامل ، وأن أى زفرة يزفرها الممثل في أى وضع من مواضع المسرحية لها دلالتها التي قد لا تظهر واضحة إذا أنت نظرت إليها وحدها ، وإنما يكون لها الأثر والدلالة إذا أنت ضمنتها إلى غيرها من الإشارات والتعبيرات حيث تفقد هذه الجزئيات في النهاية إلى الأثر الكلى الموحد .

والناقد ليس مجرد مستمتع بالأثر الفني ، أو مجرد ناقل للإحساسات التي

يشعر بها تجاه هذا الاثر أو ذاك . وإنما الناقد هو الذى يعطيك أسبابا معقولة لاستمتاعك ، وهو الذى يحلل لك العناصر التى يتألف منها الاثر الفنى والتى جعلتك تصل إلى هذا المضى أو ذاك ، إنه كالطبيب الذى يعلم لماذا تستفيد من هذا الطعام أكثر من ذاك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغذاء دون غيره أن يحدد نشاطك وينمى خلاياك . ومن ثم فإن أحكامنا على الاثر الفنى محتاجة إلى التأنى فى التحليل والكشف عن العناصر المكونة للعمل الأدبى حتى تكون أحكاما موضوعية ومن ثم صادقة ونافعة .

هذا وإننا لندرج أن نكون فى النهاية قد أسهمنا بهذا الجهد المتواضع فى تشويق القارئ على الاهتمام بهذا الميدان الجديد فى حياتنا الأدبية والثقافية ، ميدان العمل من أجل إقامة نهضة مسرحية فى مجتمعنا المتطلع إلى حياة أسعد وأكمل .

والله الموفق والمعين .

محمد زكى العشماوى





## فن المسرحية

لعلنا لا نجاوِز الحقيقة إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة ، وسعة التجربة ، والقدرة على التركيز ، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان ، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب ، ولا لأنه الفن الذى لا يمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين ، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواء ، فنان قادر على التأثير بالجماعة الإنسانية التى يعيش معها والتأثير فيها . فنان يضع فى اعتباره قبل كل شئ أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة ومروية ومنظورة ، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا يحرك لك أفراداً يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية ، وإنما يريك وسطاً اجتماعياً يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة ، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل ، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعاً للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة .

من أجل هذا وغيره كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه ، وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار ، وأن تخضع فى غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته ، وأن تتعاون كل هذه العناصر فى غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فنى متكامل متناغم .

ولذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى فى أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوماً حياً للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد

ضروبها فإن لها من الطبيعة والحامة والاداء ما يميزها عن هذه الفنون فما هو طابعها ، وما حدودها ، وما قدرتها على التعبير ؟

إن جانبنا من الإجابة على هذه الاسئلة يتضح لك عند المقارنة بين فن المسرحية وبين كل من القصيدة الغنائية والقصة المروية . ولما كانت كل هذه الفنون تتناول أفعال الإنسان وسلوكه وموقفه من الحياة ، ولما كانت المادة الاولية التى تتشكل منها هذه الفنون هى اللغة فقد رأينا أن نعرض أولا للفروق التى تكون بين هذه الفنون فى علاجها لهذين العنصرين الاساسيين عنصر التعبير عن أفعال الإنسان ، وعنصر استغلال اللغة والدور الذى تلعبه فى إبراز سمات كل فن وخصائصه .

فالقصيدة الغنائية فى أبسط تحديد لها هى وسط من الأساط الاديسية إذا صح هذا التعبير ، وسط يصور لك تجربة معينة عاشها شاعر معين ، أهم خصائص هذه التجربة أنها تجسيد لموقف إنسانى واحد وتعبير عن الحالة النفسية والشعورية لشاعر واحد . ومن ثم فهى تجربة يخضع فيها الشاعر لأجواء خلقها لنفسه بمحض اختياره . فهى خلاصة من عناصر الفكر والشعور والوجدان الذاتى المتصلة بنفسية الشاعر وذهنيته وحده ، بل إن مهمة القصيدة الغنائية هى أن تطالعك على وجدان شاعر معين وتصب فى نفسك أحاسيسه عن طريق العلاقات الجديدة التى تتألف منها لغته والتراكيب المستحدثة التى تنبع من تجربته الخاصة . وهكذا ترى أن عملية الخلق الفنى فى القصيدة الغنائية هى عملية متصلة بنوع من الخناء الذاتى ، يحصر الشاعر غناؤه فى نفسه لا يتعداها إلى غيره ، الشاعر الغنائى يحاول أن يسمو بوجدانه حتى يبلغ المدى الذى يستطيع أن يطلق فيه نفسه من قيودها ، وهو حين يخلق هذا الجو إنما يخلق عالما خياليا يعبر فيه عن نفسه تعبيراً يشعر فيه بالحرية

ويسود فيه سيادة مطلقة . وليس في ذهنه غير هذا العالم الذى يخلق عليه نفسه اغلاقا خشية أن يتسرب إليها شئ من الخارج . ومن ثم كانت القصيدة الغنائية شعرا ذاتيا يعبر عن الجانب الفردى البحت ، أو بعبارة أخرى شعرا يعبر عن تجربة واحدة لإنسان واحد ، أما المسرحية فهى تصور لك أفرادا لا فردا واحدا ، وهى تعرض عليك مجموعة بشرية يحاول كل فرد فيها أن يعرض عليك نفسه ، لا على أنه فرد مستقل بوجوده منقطع إلى عالمه الخاص سايح في خيالاته ، مطلق العنان لوجدانه ، ولكن على أنه فرد مرتبط في أفعاله وفي سلوكه بجماعة من الناس . فالأفراد في المسرحية ليسوا ذاتا منفردة وإنما هم ذات متصلة ، وكاتب المسرحية الذى ينطق بالشخص ويحركها لا يعبر عن وجدان ذات واحدة ، ولا ينحصر في تجربة واحدة دون سواها ، وإنما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة ، وعن تجارب عديدة يصطرع فيها فعل الفرد بفعل الآخر ، وتشبك فيها أفعال جماعة أنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع لا باعتبارها أفرادا يتغنى كل منهم مشاعره على حدة .

أما أوجه الخلاف بين القصة المروية وبين الرواية المسرحية من حيث طبيعة كل منهما ومداهما في قوة التعبير . فإن أبسط وأوجز ما قيل وما زال يقال في الفرق بين هذين اللونين أن المسرحية أدب يراد به التمثيل ، والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هى قصة تكتب لتمثل . وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع القصة المروية في أن كلا منها يختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة ، وتتخذ الأشخاص وسيلة في كليهما للتعبير عن الأحداث وتتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار ، إذا كان ذلك ضرورة لازمة لكل من القصة والمسرحية ، فإن كلا من

الفنن يختلف باختلافا أساسيا فى تناول الأحداث ورسم الشخصيات لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجى وحده ، بل ومن حيث مضمون كل فن وطبيعته..  
خذ مثلا تحديد تشارلتون وتعريفه للقصة المروية فقد يقدم ذلك إلينا بعض العون فى ملاحظة الفرق بين فننى المسرحية والقصة . يقول تشارلتون فى كتابه فنون الأدب ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود : « إن القصة ضرب من الخيال الثرى له مهمة خاصة به ، وهى أن تقص أعمال الرجل العادى فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، موغلة فى دخيلة النفس حينما لتبسظ مكوناتها أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حينما آخر ، لاتترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها فى أمانة وصدق كما تحدث فى الحياة الواقعية التى يخوضها الناس ويمارسونها (١) ، .

فهل هذه هى طريقة المسرحية فى تصوير الفعل الإنسانى ؟ الجواب بالنفى .  
لأن المسرحية تستخدم فى تصويرها هذه الأفعال عناصر أخرى لاتتوافر فى القصة المروية ، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر والنظارة والبناء الذى يجتمع فيه جمهور المتفرجين فحسب بل لأن المسرحية لا يمكنها فى حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التى تعالجها بها القصة المروية فإذا كان فى استطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل ، وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها ، وألا يكفى بذلك بل ويرى من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه ، وأن يتعمق فى نقل صورة دقيقة مفصلة عن واقع الحياة فى صدق وأمانة ، نقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية ، بل لعله أن يكون من الواجبات التى يلتزمها كاتب القصة ، فإن ذلك

أبعد ما يكون عن تناول المسرحية لأفعال الإنسان. ذلك أن المسرحية لا تختار من الفعل إلا جانبه المثير ، والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء ، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسى أو ما يسميه ستانيسلافسكى بخط الفعل المتصل (١) والذي يعتبر بمثابة العمود الفقري لكل مسرحية . يقول تشارلتون :

« فافرض مثلاً أن القصصى والمسرحى كليهما يصوران مائدة الغداء ، فى المسرحية يرتفع الستار ، وإذا بالمائدة قد هيئت والاضيف قد جلسوا فى أماكنهم من المائدة ، وكل ما على المسرحى أن يمثله بعد ذلك هو تقديم الطعام أو أكله . أما القصصى فى وسعه أن يرتد إلى الأصول الأولى لهذا العظام فيرجع بك إلى البطاطس حين جناها الزارع وعرضها البائع ، واشتراها الطاهى وأخذ يعبدها فى مطبخه تقشيراً وسلقاً وتهيةً فى الصحون ، ومثل هذا يستطيع أن يصنعه فى كل ما قدم فى الغداء من ألوان الطعام ... وبعد أن يمضى بك فى ذلك صفحات تلو صفحات ينتهى بك إلى حيث وجدت المسرحى فيطالعك بالاضيف وقد جلسوا إلى المائدة يأكلون . وليس حتماً على المسرحى أن يختار من الفعل نهايته ، فقد كان يستطيع أن يمثل جانباً آخر من حلقات الفعل غير المائدة وحولها الاضيف ، لورأى أن ذلك الجانب الآخر أبرز علامة وأوضح دلالة للمعنى الذى يريد ، وأيا ما كان الجانب الذى يختاره المسرحى فيستحيل أنه يذهب فى عرضه وتمثيله إلى ما يذهب إليه القصصى من تحليل وتفصيل (٢) .

ولعل. أوضح الأمثلة التى توضح الفرق بين تناول المسرحية وتناول القصة لأفعال الإنسان ذلك المثال الرائع الذى اختاره الدوس هكسلى

---

(١) الفصل الثالث عشر من كتاب إعداد الممثل .

(٢) فنون الأدب ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

Aldous Huxley من الأوديسة لهوميروس وذلك في مقاله المسمى « المأساة

وأدب الحقيقة الكاملة » Tragedy and the whole Truth

اقتبس الدوس هكسلي من الأوديسة فقرة صغيرة تصور تناول هوميرو لموقف واحد من مواقف قصته العظيمة وهو الموقف الذي هاجمت فيه شيلا ، وهي جنية من جنيات البحر ، القارب الذي كان يركبه أوديسيوس ورفاقه ، فقد التهمت شيلا ستة من الرجال الذين كانوا يركبون في القارب على مرأى من رفاقهم . فانظر ما كان من موقف هؤلاء الرفاق أثناء وبعد هذا الهجوم .

يقول هوميرو في الأوديسة :

« وبينما كان أوديسيوس يلتفت إلى الوراء رأى ستة من أعظم وأشجع رفاقه وهم يصارعون الهواء بأيديهم ، وقد انقضت عليهم الجنية ورفعتهم من السفينة ، وتعالى صيحاتهم وهم يرددون اسمه في يأس . وكان كل من على السفينة ينظر إليهم في جزع ، بينما كانت شيلا تاتهمهم الواحد بعد الآخر . فلما زال الخطر ، وآوى أوديسيوس ورجاله إلى الساحل الصقل أخذوا يجهزون عشاءهم ياتقان ، وبعد أن أكلوا وشربوا وأمتلأت بطونهم بدؤوا يفكرون في رفاقهم فيبكوا ، وبينما هم في حرارة البكاء غلبهم النعاس فناموا . » (١)

ثم انظر إلى تعليق الدوس هكسلي على هذا الموقف يقول :

« فن من الشعراء غير هوميرو كان يستطيع أن يختم قصة هجوم شيلا على القارب مثلاً اختتمها هو ففى قد التهمت ستة من الرجال على مرأى من رفاقهم - فإذا يكون شأن الباقيين في أية قصة غير الأوديسة ؟ لا شك أنهم كانوا سييكون مثلاً أبكاهم هوميرو ، ولكن أكانوا يعدون طعامهم أولاً

ثم يأكلون ويشربون حتى إذا امتلأت بطونهم تذكروا رفاقهم الستة فندبوا  
سوء حظهم وبدءوا يبكون ... ؟

ولكن هومير آثر أن يعطينا الحقيقة كلها إذ كان يدرك أن أكثر الرجال  
حزنا لا غنى لهم عن الأكل وأن الجوع أقوى من الحزن ، وأن لإشباعه مفضل  
على الأسى ، وسكب الدموع ، وكان يدرك كذلك أن التعب أقوى من الحزن ،  
ولذلك لم يستمر بكافهم طويلا فما لبثوا أن غلبهم النعاس فناموا ... (١)

وهكذا ترى أن هومير آثر في تصويره لقصة القارب هذه أن يعطيك  
الحقيقة كلها في أسلوب قد تسمح به القصة المروية أما المأساة أو ما يسمى  
بالأسلوب التراجيدي ، فما كان يمكن أن يسمح بمعالجة الموضوع على هذه  
الصورة. فلو أن كاتباً أو شاعراً أو مسرحياً تناول مأساة أوديسيوس ورفاقه في  
أسلوب مسرحي لما استطاع أن يعطيك في تصويره للحادث كل هذه الأفعال  
بتفاصيلها وصدقها الكامل ، لأنه إن فعل ذلك فسيضعف حتماً من تأثير المأساة ،  
لأن تأثير المأساة متوقف على ما فيها من تركيز أولاً ، وعلى تخليصها من كل  
الاحداث الفرعية ثانياً ، أو قل من كل العناصر غير التراجيدية أو المضادة  
للنصر التراجيدي . فالتراجيديا كما يقول ألدوس هكسلي في مقاله الذي أشرنا إليه  
منفصلة بطبيعتها عن الحقيقة كلها أو هي بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص  
الرائحة من الزهر ، فهي نقية نقاء المركب الكيميائي . ومن ثم كان تأثيرها على  
عواطفنا قويا وسريعا (٢) .

وهل يخطر ببال أحد منا أن يرى مسرحية يصور فيها الكاتب بطل المسرحية  
وقد فقد أولاده وزوجته وأخذ يبكي ثم إذا به في أثناء بكائه وما تزال الدموع

---

( ١ ) المرجع السابق .

( ٢ ) أنظر ترجمة مقال الدوس هكسلي في مختارات من النقد الأدبي المعاصر .

تبذل أهدابه يغلب عليه النعاس فينام كما هو على مقعده ؟ لو أن كاتبنا مسرحيا عرض عليك مثل هذا المشهد في رواية لكان ذلك كفيلا أن يغير من شأن المسرحية ، ولو تكرر ذلك لكان كفيلا أن يبعد العنصر التراجيدى تماما ، وأن يصيغ الرواية بصيغة أخرى لا تتفق والاسلوب التراجيدى المطلوب في مثل هذا الموقف ، فللمسرحية طريقتها الخاصة في اختيار الجوانب البارزة من الفعل ، وفي تصفية الأحداث من كل شائبة قد لا تمت إلى المغزى العام بسبب وثيق . ومن المعلوم أن من أبرز ما يميز المسرحية عن القصة المروية قدرتها على اختيار الأحداث ، وإذا كان الفن في عمومها اختيارا للصفات الدالة الموحية فالاختيار في فن المسرحية أزم منه في غيرها . فالكاتب المسرحى لا ينقل إليك كل ما يراه في الحياة ، كما أن الرواية التمثيلية لا يمكن أن تكون بأى حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع . بل لعل أروع ما في الفن المسرحى هذه الناحية التى يسمونها « الطاقة الإخبارية » Informing power وهى الطاقة التى تتمثل في إختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة ، والتى تستطيع أن توحى إليك بالمغزى العظيم الملىء بالمعاني .

وبجرنا الحديث في الفروق بين واقعية القصة وواقعية المسرح ، أو قل بين طاقة القصة وطاقة المسرحية في نقل الحياة الواقعية إلى نظرية المحاكاة التى تحدث عنها أرسطو في كتابه « الشعر » ، والتى كانت المبدأ الأساس الذى يرد إليه أرسطو كل تأليف فى الفن ، فالن جميعه عند أرسطو يتألف من المحاكاة . ولقد أثمرت نظرية المحاكاة هذه جدلا طويلا بين نقاد الأدب والمسرح ، وخاضوا فيها بحوثا مستفيضة على مر العصور ، وما زال النقاد حتى يومنا هذا يعودون إلى محاولة تفسيرها وشرحها كلما عن لهم الحديث عما يرونه فوق خشبة المسرح من مشاهد . أهى مشاهد قد حدثت بالفعل أم هى مهارة الكاتب أو



الشاعر جماعتك ترى الخيال مشابها لما يقع في الحياة ؟

والثابت أن مرد نظرية المحاكاة هذه يرجع إلى أصول فلسفة عامة سادت عند اليونان في عصورهم الأولى التي امتزجت فيها الفلسفة بالدين بالأدب . ولما كانت الفنون عند اليونان نابعة في أصولها من الدين ، فقد تأثروا عند تفسيرهم لهذه الفنون ، وكتاباتهم في نقدتها بالمفهوم العام السائد المتأثر بفلسفتهم . وإذا عرفنا إلى جانب ذلك أن المسرح اليوناني القديم كان كثيرا ما يعتمد على عناصر ما وراء الطبيعة وإظهار القرى فوق البشرية وإشاعة عنصر القضاء والقدن وتصوير أعمال الآلهة ، بل وتمثيل ما دار في حياتهم من خير وشر ، إذا عرفنا ذلك أدركنا لماذا أصر أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان على اعتبار الأصل الفلسفي العام لتصوير الشخصيات في المسرحية ، بل وفي خلق كافة ألوان الإنتاج الفني هو المحاكاة لا الخلق من العدم . والمفروض أن البشر لا يخلقون الطبيعة ولا الحياة ، والإنسان لا يمكن أن يخلق شيئا من لا شيء . والشخص الذي تصور الآلهة في المسرحية اليونانية ليست هي الآلهة ( وإنما أشخاص يحاكون الآلهة . ومن ثم فإن خلق الشخصية الإنسانية التي تصورها المأساة اليونانية لا يجوز أن يكون خلقا من العدم ، لأن كلمة الخلق من العدم تتنافى مع أصول الفلسفة العامة لهؤلاء . من أجل هذا استعمل أرسطو كلمة « المحاكاة » ولم يستعمل كلمة الخلق ، ولعل الذي أثار كل هذه الضجة حول كلمة المحاكاة أن أرسطو لم يحاول تفسير هذه الكلمة وتحديد أصولها عن طريق مباشر ، غير أن أرسطو قد استطاع ، بما لا يدع مجالاً للشك ، أن يوضح مفهومه عن الشعر بطريقة تمكننا من إدراك ما كان يقصده أرسطو بكلمة المحاكاة ، وذلك عندما قارن بين الشعر والموسيقى ، فهو وإن كان قد عرف الشعر بأنه ضرب من التقليد أو المحاكاة ، غير أنه استطرد في شرحه للشعر ، وجعله مرادفا للموسيقى والرقص ولم يفعل كما فعل أفلاطون

عندما جعل الشعر ضربا من التقليد مرادفا للتصوير. و فرق كبير بين تشبيه الشعر بالتصوير وتشبيهه بالموسيقى ذلك أن تشبيهه بالتصوير يعطى فرصة لمن يبغي المغالطة أن يزعم أن التصوير مثال للتقليد الأعمى ، أما فى جعل الشعر مرادفا للموسيقى تحذير بأن التقليد فى الشعر ليس من قبيل التقليد الأعمى ، وليس من باب نقل الواقع وتسجيل الحياة كما هى ، وإلا فأى تقليد أعمى فى الموسيقى ؟ وهل يقع فى خاطر أحد أن تكون الموسيقى تسجيلا واقعيّا أو حرفيا للحياة ؟ وهل الرقص تمثيل لحركات الإنسان الواقعية ؟ إن فى الرقص أحيانا ما يمثل العواطف الإنسانية من غضب أو ثورة أو حب ولكن ما فيه من انسجام خاص ورشاقة فى الأداء لا يمكن أن يجعله تقليدا للحركات الطبيعية فى الحياة<sup>(١)</sup>

وإذن فقد وضع أرسطو حدا أمام كل من يريد أن يستعمل الغموض الذى صاحب استعمال كلمة المحاكاة أو التقليد التى وردت فى تعريف أرسطو للشعر وفى تعريفه للمأساة . ومن ثم فنحن لا نزاعنا أن نقرأ فى تعريف أرسطو للمأساة أنها « تقليد لسملى جدى كامل بنفسه له شئ من الخطر والأهمية »<sup>(٢)</sup> ، لا نزاعنا وصف أرسطو للمأساة بأنها تقليد ، لأننا أدركنا أن التقليد فى ذهن أرسطو لم يكن بأى حال من الأحوال ترديدا خالصا للواقع . ولقد حسم كولردج المشكلة كلها بكلمة واحدة ليس ثمة ما هو أبلغ منها فى المجال على حشد تعبير أأارديس نيكول فقد قال كولردج فى إحدى محاضراته « المسرحية ليست نسخة من الطبيعة وإنما هى محاكاة لها »<sup>(٣)</sup> ، وواضح من كلمة كولردج هذه أنه لم يعتمد على

---

(١) أنظر ص ٨٩ وما بعدها من كتاب قواعد النقد الأدبى للأسل ابركرومبى ترجمة محمد عوض محمد .

(٢) فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ١٨ ، والمرجع السابق ص ١٠٧ .

(٣) علم المسرحية تأليف نيكول وترجمة دربنى خشبة ص ٣٢ ، وكولردج للدكتور محمد مصطفى بدوى .

من استعمال كلمة المحاكاة ، وأنه فطن إلى الاستعمال السليم لها ، فمن لم تعد  
عنده تحمل معنى التقليد الحرفي ، وإنما تحمل معنى الخلق الفنى ، ذلك أن  
مشاهد الحياة الواقعية لا يمكن أن تبلغ إلى ذروة الإثارة والانفعال إلا بالفن ،  
فالفن وحده هو الذى يجعل المشاهد الواقعية التى لا إلهام فيها ، مشاهد ملهمة  
ومن ثم كان من أولى أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالعندسة المركزة  
التى تستقبل شعاعاً واحداً من أشعة الشمس وتجمعه ثم تجعل منه ضوءاً ،  
بل قل تضغط الضوء فتجعل منه وهجاً ، فجرد اقتباس قطاع من الحياة  
أو المجتمع لا يكفي ، كما أن الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة وتنحية ما ليس  
بالهام ليس هو كل شيء . وإنما العبرة برفع هذه الحوادث المختارة والهامه  
إلى ذروة الإثارة والفن . ونستطيع أن نصف القصة المروية من هذه الناحية  
ببعض ما وصفت به المسرحية . فللقصة المروية حق اختيار الأحداث الهامة ،  
ولها كذلك حق تنحية ما ليس بالهام ، ولها أن ترفع الواقع إلى مستوى الفن ،  
ولكن الخلاف كما سبق أن أسلفنا القول هو أن كاتب القصة المروية والشاعر  
الغنائى يكتبان غير مرتبطين بالقيود الصارمة التى تفرضها المسرحية . ويصوران  
أفعال الإنسان فى صور لا يتحتم فيها ما يتحتم على كاتب المسرحية الذى  
يجب أن يتذكر بصفة دائمة أن المقصود بقصته إخراجها داخل مسرح مبنى  
له حدوده ، وأن من يقوم بأدائها على المسرح يمثلون من البشر لهم طاقتهم  
وأمام جمهور هو الآخر من البشر بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . وما  
دعنا قد حددنا الفن المسرحى بالممثل والمسرح والجمهور فقد حددنا بذلك  
نطاق عمل الكاتب المسرحى . ولننظر الآن فى هذه العناصر الثلاثة : الممثل  
والمسرح والجمهور لئلا نرى ما تفرضه من التزامات . خذ أولاً الممثل : إن  
طبيعة كونه إنساناً من البشر يحتم على المسرحية أن تكون أفعالها فى حدود

الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال الخارقة التي تقتضى تمثيلها طبيعة غير طبيعة البشر فليس من حق المسرحية مثلا أن تجرى لك على المسرح أفعال الحيوان والطيور ، أو أن تبالغ في تصوير القوى الطبيعية ، أو أن تعالج موضوعا وصفيًا تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجائوات دورا أهم من دور الإنسان فهذا مما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به وما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره (١) .

وقد تستعين المسرحية بإبراز جرائب من قوى الطبيعة فتعطيك عند الاقتضاء رعدا مسرحيا أو تحاول بالاضواء والمؤثرات الصوتية أن تخلق لك العاصفة ، أو اضطراب البحر أو غير ذلك من المؤثرات ، ولكنها لا تستطيع ذلك إلا في حدود ضيقة لأنها إن صورت لك الظواهر الطبيعية باعتبارها عنصرا أساسيا لاثانويا ، فقد خرجت عن حدودها الطبيعية . وقد جرى الحوار في بعض المسرحيات على ألسنة الحيوان والطيور غير أن ذلك لا يهدم القاعدة ولا يشكك في صحتها ، على حد قول تشارلتون ، فمن المعلوم أن الطير والحيوان هنا يمثلان أفعال الإنسان عن طريق الرمز . كذلك من حق المسرحية أن تدخل عنصر الأشباح والجنيات والساحرات ولكن ، على أن تجرى أعمال هؤلاء كما تجرى أعمال البشر ، وعلى أن تكون سلوكهم على المسرح سلوك الإنسان ، فلا يأتون من الخوارق ما لا تستطيعه طاقة البشر . إن نقاد الأدب وكثيرين من المنحصرين المعاصرين لم يعودوا يستسيغون ظهور الأشباح والجنيات على المسرح ، ذلك أن أذواق المعاصرين لم تعد تعترف بهذه الخوارق ، من أجل ذلك يعاني المخرج الحديث في إظهار الشبح في روايات هاملت وماكبث ، ومن أجل هذا يستقنون مشهد الجن من رواية

مجنون ليلي لشوق عند تمثيلها . وليس يخفى أن مشهد الأشباح والجن كان أكثر تقبلا لدى اليونان ولدى المعاصرين لشكسبير منه في أيامنا هذه . وذلك يرجع بطبيعة الحال إلى التطور الذى انتهى إليه المسرح الحديث ، فلم يكن مسرح اليونان ومسرح شكسبير ينزعان إلى الواقعية التى ينزع إليها المسرح الحديث ، وإنما كانا أقرب إلى التجريد والرمز . وسنعود إلى هذه النقطة عندما نتحدث عن تطور المأساة تبعا لحركة التطور التى سار إليها المسرح الحديث .

أما الآن فننتقل إلى العنصر الثانى من العناصر التى حددت نطاق العمل المسرحى ونقصد به عنصر المسرح ، ذلك البناء المسقوف الذى تنحصر فيه مناظر الرواية وأحداثها وأصواتها . وليس من شك فى أن وجود هذا البناء بإمكاناته هذه وطاقاته عامل كبير من العوامل التى تلزم كاتب المسرحية أن يحصر مناظر روايته وأفعالها داخل حدود هذا البناء المسقوف أو بمعنى آخر يجب أن تتناول الرواية من الأفعال ما يمكن حدوثه داخل الفرف ، وأن تهمل من الأفعال ما يحتاج إلى السهول والميادين الكبيرة أو العراء المكشوف . فمن الصعب جدا وعلى الأشخاص فى المسرح الحديث ظهور الغابات أو الحقول أو الجماهير المحتشدة أو المعارك الضخمة . كما أنه من المستحيل على كاتب المسرحية أن يتنقل بحوادثه وأشخاصه كيفما أراد ، إن ذلك قد يتاح لكاتب القصة الذى يهيم بك فى كل واد ، فتراه يجلس أشخاصه فى البيت ثم ينقلهم بعد صفحة إلى قمة جبل أو جوف طائرة أو ظهر سفينة ، وقل مثل ذلك فى السينما التى تستطيع فى لحظات قصار أن تحرك شخوص قصتها بين السماء والأرض وجوف البحر فى سرعة مذهلة ، كما تستطيع أن تصور لك جميع الظواهر الطبيعية ، وأن تراها متحركة عاملة أمامك كما تراها فى الطبيعة بألوانها ووقائعها ، لا يستعصى عليها إظهار العواصف والزلازل والحرائق وسقوط الطائرات وصدام القطارات <sup>(١)</sup> ، ومن هنا يتضح لك مدى الحدود التى تفرضها

---

( ١ ) أنظر فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٨ .

طبيعة ذلك البناء المحدود ذى الحجرات الذى هو المسرح على كاتب المسرحية .  
ولإذا تركنا المسرح إلى الجمهور وهو العنصر الثالث الذى أشرنا إليه سابقاً  
والذى لا يقل عن عنصرى الممثل والمسرح بأى حال ، ذلك لأننا لانستطيع أن  
نتصور مسرحية بلا جمهور ، نقول إذا عدنا إلى هذا العنصر وجدنا أن له هو  
الآخر من الالتزامات ما يجب أن يراعى . ومن أبرز هذه الالتزامات التى  
يفرضها الجمهور المشاهد على كاتب المسرحية أنه يحدده بزمن معلوم فلا يجوز  
أن يطول الزمن الذى تستغرقه المسرحية حتى لا ترهق أذهان المتفرجين  
وأبدانهم ، فليس من المعقول أن يحضر الجمهور فى الساعة السادسة ويلبثون فى  
مقاعدهم حتى الساعة الحادية عشرة تتخلل ذلك استراحة أو اثنتان . وإذا جاز  
لجمهور أن يتحمل الإصغاء لمسرحية خمس ساعات متتالية لمرة واحدة فإنه لن  
يستطيع ذلك لمرتين أو ثلاث ، وإذا أهملنا طاقة الجمهور وضرربنا صفحا عنها  
فكيف نهمل طاقة الممثل وعلى الأخص بطل المسرحية ، وهل تبلغ طاقته  
الحد الذى يمكث فيه على خشبة المسرح خمس ساعات متتالية ؟ وإذا استطاع  
ذلك ليلة فهل يمكنه أن يحتفظ بجهوده وطاقته لليلة القادمة ؟ الجواب بالنفى ؟ ومن  
أجل ذلك جرى العرف وفقا لما استقر عليه ذوق الجمهور فى خلال العصور  
المختلفة على أن يكون الزمن الذى تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث  
ساعات ، ومن ثم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التى تجرى  
فى هذا الوقت المحدد بطريقة تكسبها القوة والإثارة والتركيز .

هذه هى أهم الاعتبارات التى يجب على كل كاتب مسرحى أن يعمل لها  
حسابها ، وهى كما ترى اعتبارات قد تبدو خارجية ولكنها هى التى تحدد لك  
طبيعة المسرحية وتتحكم فيها . والبراعة فى هذا الفن لا تكون إلا باستغلال هذه  
العناصر مجتمعة إلى أقصى مداها وأن يكون الفنان بصيرا بالقوى الكامنة بعناصر

فنه بحيث يجعل من كل هذه العناصر كلا متناغما ، على ألا يشعر المتفرج بأن هذا العمل هو حاصل ضرب هذه العناصر جميعها ، وإنما يدركها برمتها كما يقول برناردشو وهو لا يشعر بها تقريبا ، شأنه في ذلك شأن من يستنشق الهواء أو يهضم الطعام .

بهذه النظرات التى قدمناها نكون قد وضعنا بين يديك السمات الأساسية التى تتميز بها المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية . غير أن الذى قدمناه لم يكن كل شىء فهو قد يدل أكثر ما يدل على الصورة الظاهرية للمسرحية ، ولا بد أن نقف وقفة عند الأداء الداخلى للمسرحية . ولعل أبرز هذه الجوانب الداخلية جانب التأثير الدرامى الذى ينشأ من اختيار الحوادث الدرامية ، وهنا يلزم تحديد مدلول كلمة دراماودرامى . وقد ينغمنا فى هذا التحديد أن ننظر فى استعمال الكلمتين ، فكلمة دراما تستعمل بمعنى المسرحية التى تقدم للجمهور فى مسرح ، أما كلمة درامى أو Dramatic فالثابت أن لها مدلولاً لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفا للصورة المسرحية ، ذلك لأنها تستعمل فى الحياة العادية بمعنى الشىء غير المتوقع ، والذى يهز المشاعر هزة خاصة . أما عن طريق الصدمة أو المفاجأة ، ويتحدث الـارديس نيكول فى كتاب علم المسرحية The Theory of Drama عن استعمال الكلمة فى هذا المعنى فيقول « إن لكلا الكلمتين مسرحية Drama ومسرحى Dramatic استعمالاً أكثر امتداداً وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى فأنت تقرأ فى الصحف عن لقاء مرحى مؤثر بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل ثم يتحدثون عن هذا اللقاء ، وكيف أن ابنين لرجل واحد انفصلا عن بعضها البعض منذ ثلاثين سنة بعد شجار سيخيف ، وبعد أن طعن كل منهما فى السن ، إذا بهما يلتقيان لقاء مفاجئاً فى فندق ريفى صغير ، ويتكلم كل منهما مع الآخر كما يتكلم الغرباء ، ثم إذا هما يكتشفان

أنهما أخوان فيصنف كل منهما عن أخيه ويتصالحان ، (١) .

من ذلك المثل يتضح لك المضمون الخاص لكلمة درامى لدى جمهور الناس ،  
ففى تستعمل لوصف المشهد الذى يتضمن هزة خاصة فى المشاعر ، ويشير عن طريق  
الصدفة والمفاجأة ألوانا من الاحساس أقوى مما يثيره مشهد عادى . والذى حدا  
الجمهور أن يستعمل الكلمة تلقائيا بهذا المعنى مفهومه الخاص لما تدل عليه  
الدراما من معنى ، وما ينبغى أن تحتوى عليه من الأفعال ، فهو يتوقع إذن عند  
مشاهدته لمسرحية أن يصادف فيها من الأحداث غير المتوقعة ما يثير مشاعره  
ويحرك إنفعاله . ونظرة واحدة إلى فن الدراما يؤكد لنا أن مفهوم الجمهور  
ولاستعماله لكلمة Dramatic مفهوم صحيح فيجب أن تمدنا المسرحية بسلسلة  
من الهزات أو المفاجآت التى تختلف أحداثها باختلاف حدة الانفعال الناشئ  
عن هذه الأحداث . ومسرحية كسرحية أديب لصوفوكليس مليئة بمثل هذه  
المشاهد الدرامية ، فلقاء أوديب ليتريسياس واتهام الأخير له بأنه هو مقترب  
الإثم الخطير ، وأنه هو قاتل أبيه ثم لقاءه بعد ذلك بالراعى والرسول ، كل  
هذه مواقف مفاجئة بل قل صدمات مثيرة للغاية . وإذا نظرت إلى مسرحية  
هاملت فستجد فيها مثل ما وجدت فى أوديب من أحداث درامية : من ذلك  
عودة والد هاملت فى صورة شبح ، ثم تظاهر هاملت بالجنون ثم قتله لبولونيوس  
ثم عنصر التباين بين هاملت وفورتينبراس . ومن ثم يمكننا أن نضيف إلى السمات  
السابقة التى ذكرناها هذه السمة الجديدة وهى إستخدام هذا العامل غير المتوقع  
والذى من شأنه أن يودى إلى الصدمة العاطفية أو الذهنية ويبعث فى المتفرج  
حدة الانفعال بالأحداث .

بقى بعد ذلك أن نميز الفرق فى استعمال اللغة واستغلالها بين المسرحية وغيرها ،

---

(١) علم المسرحية ص ٤٤ الأرديس نيكول ترجمة درينى خشبه .



وذلك أن اللغة كما قلنا في بداية هذا البحث هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا باعتبار أن اللغة هي مستودع عواطفنا وأفكارنا ، وأنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي . وعلى الرغم من أن الخصائص الفنية التي تبهج الروعة والجمال في العبارة الأدبية هي عناصر مشتركة ، سواء أوردت هذه العبارة في قصيدة غنائية أم مسرحية ، غير أن اللغة في كل فن طريقتها في الإيحاء . ونحن لانستطيع أن نحكم بالجودة على عبارة في المسرحية إلا بمقياس المسرحية . فكما أن أجمل القصائد الغنائية هي ما استطاعت أن تجود في صفتها الغنائية التي هي استغلال إمكانات اللفظ إلى أبلغ حدود الاستغلال للتعبير عن تجربة الشاعر الذاتية ، فكذلك أجود المسرحيات هي ما استطاعت أن تجود في صفتها المسرحية . وخير مثال نسوقه هنا للتفريق بين إمكانية اللغة في القصيدة الغنائية وإمكانيتها في المسرحية المثال الذي أورده تشارلتون من رواية هاملت فقد وصف هاملت العالم الآخر في لحظة من لحظات التأمل المجردة فقال :

« العالم المجهول الذي من حدوده لا يؤوب مسافر ، <sup>(١)</sup> فإذا أنت قرأت هذه العبارة وعلى الشخص في لغتها الإنجليزية تشعر أن الشاعر قد أجاد التعبير ، ذلك لأنها فوق قدرتها الموسيقية قد صورت لك العالم الآخر في صورة صادقة . فجمعت من خصائص هذا العالم صفتين : الأولى أنه عالم مجهول بكل ما في السكوبة من معنى ، والثانية أنه عالم منفصل انفصالا تاما عن عالمنا ، لأنه عالم لا يؤوب منه مسافر ، وبذلك تستطيع أن تحكم على عبارة شكسبير هذه بالجودة الفنية باعتبارها شعرا وشعرا فحسب ولكن مدلول

---

The undiscovered country from whose bourns no travellers (١)  
return.

هذه العبارة لا يقف عند هذا الحد في الرواية المسرحية ؛ ولو كان الباعث على روعتها أنها جاءت صادقة في التعبير عن العالم الآخر لآدى ذلك إلى التناقض ، فالشابت من القصة أن هاملت كان قد رأى أباه بالفعل وشاهده وهو يأتيه من العالم الآخر مرتديا الرداء الذي كان يرتديه وهو ملك ، حدثت هذه المقابلة بين هاملت وأبيه قبل لحظات من نطقه بهذه العبارة ، وإذن فقد كان وصف هاملت للعالم الآخر وصفا كاذبا بالقياس لإييه أو بالقياس إلى تجربته هي الخاصة لأن أباه قد آب إليه من حدود العالم المجهول . ونظرة إلى الشعر في يد شكسبير تفسر لك الموقف ، فالشعر عنده لم يكن مجرد قالب خارجي ينصب فيه المضمون اللغوي ، بل لقد كانت الصور البيانية والاستعارات عنده أداة طيعة للتعبير عن لفتات النفس وخوارجها ووسيلة حية لتلوين المسرحية وإبراز مغزاها العام . فهذه العبارة التي وصف بها هاملت العالم الآخر ، وإن لم تصدق من جانبها الواقعي ، فقد صدقت تماما في الدلالة على نفسية هاملت ، فهاملت كما هو واضح من السياق العام للمسرحية شخصية غنية جدا بتفكيرها وعقلها فقيرة جدا بأعمالها وإرادتها . إنها شخصية تمثل شلل الإرادة أمام قوة العقل ، فهي من هذا النوع من الأشخاص الذين إذا انصرفوا إلى تأملاتهم صاروا عقلا خالصا مفصولا عن الجسد وتجاربه . وهذه هي مأساة هاملت الحقيقية لأنه رجل فكري وليس رجل عمل ، ومن ثم فقد كان لا بد أن تصدر من هاملت هذه العبارة ، لأنه حين خلا إلى نفسه يتأمل العالم الآخر فرت عنه تجربته الشخصية المحسوسة . وعلى ذلك فالعبارة قوية لا لأنها صدقت من حيث التعبير الشعري فحسب ولكن لأنها أضافت إضافة رائعة حين أبرزت هذا الجانب العميق من شخصيته وألقت الضوء على نفسيته (١) .

---

(١) اقرأ الفصل الثالث من فنون الأدب لتشارلتون ترجمة زكي نجيب محمود .

ومن الذين أبانوا عن الدور الذى تلعبه اللغة وصورها فى الدلالة على المغزى العام للمسرحية زميلنا الدكتور مصطفى بدوى فى كتابه « دراسات فى الشعر والمسرح » فقد كشف عن العلاقة الإيجابية بين الصور الشعرية التى يستخدمها شكسبير ، وبين مدلولات مسرحياته والجزء الخيالى العام الذى يسودها ويحدد مغزاها يقول :

« غالباً ما تتردد فى التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة حتى تسود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئى للوقف التراجيدى الذى تدور حوله المسرحية .

ففى مسرحية « هامت » مثلاً نجد أن التشبيهات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام ، وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هامت والعلة التى نزلت بالمملكة بمقتل أبيه ، وفى ما كبت فضلاً عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية نلاحظ صورة مميّنة تتردد فى التعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعى الانتباه حقاً ، وهى صورة رجل يرتدى ثياباً ليست ملكة فهى فضفاضة واسعة لا تلائمها ، وهذه بدورها ليست إلا صورة مركزة لموقف ما كبيت نفسه الذى اختلس العرش من ملكه بعد قتله ولم يكن كفتاً له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التى تفترس غيرها ، وهى صورة عن طبيعة الشر الذى يسود عالم المسرحية وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه وتعكس ناموس الغابة الذى يتميز به مجتمعاها ... وهكذا فى كل من هذه المسرحيات جو خيالى خاص تنبع منه شخصياتها على نحو طبيعى ، وعالم شعري محدد تتحرك فيه كما تتحرك نحن فى عالمنا الطبيعى (١) .

ومن هذه الأمثلة وغيرها يتضح لك أن اللغة فى المسرحية بصورها وتشبياتها

وبالقوى السكّانة في ألفاظها لا تحقق الأسلوب الشعري الغنائي وحده ، وإنما  
تخدم غرضاً أساسياً من أغراض المسرحية وتضيف إضافات فعالة في تلوين  
الشخصية الإنسانية وإشاعة الجو العام السائد في المسرحية ، وإبراز المغزى أو  
الدلالة الخاصة التي تتوافر لمسرحية دون أخرى ، وهذه هي التي تساعد المخرج  
أو الناقد في النقاط ملامح الشخصية ، وإدراك المفهوم العام للمسرحية .

وليس الدور الذي تلعبه اللغة في المسرحية يقف عند هذا الحد بل يأتيك  
بعد ذلك عنصر الحوار الذي ينبغي أن يلائم بين نفسه وبين موضوع المسرحية  
وروحها ، وإذا كان للحوار بعض الشأن في القصة المروية فله كل الشأن في  
المسرحية فهو هنا الوسيط الوحيد للتعبير سواء أ جاء نثراً أم شعراً . وإذا عدنا  
بذاكرتنا إلى صورة العدسة المركزة للضوء ، والذي أشرنا إليها في سياق الحديث  
عن أفعال المسرحية لأدركنا من ذلك أن أدق الحوار وأصلحه هو ما جاء  
مضغوطاً وموحياً في الوقت ذاته ، فالتركيز والإيجاز واللبقة الدالة التي تكشف  
عن الطبائع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد . وليس معنى ذلك أن يكون  
الحوار قصيراً دائماً ، فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة  
بأكملها ، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين والذي يحدد طول الحوار وقصره  
مواقف القصة نفسها . حوار أوديب وهو يخاطب الشعب أو وهو يرد على كاهن  
زوس ، غير حوار وهو يكشف عن الحادثة في التحقيق الخامس السريع الذي يجريه  
مسح الراعي والرسول ، وكذلك خطبة أنطونيوس أو خطبة بروتس في مسرحية  
يوليوس قيصر أكثر اسطراداً وطولاً من الحوار الذي جرى أثناء مقتل  
يوليوس قيصر في المسرحية ذاتها . فلكل موقف حالته النفسية التي تحدد طول  
الحوار وقصره ، ومع ذلك فلا بد أن تتوافر له في الحالتين صفة التركيز والبعد  
عن الحشو والكلمة والزائدة أو المبنى المكرر ، وكما يختلف الحوار في الطول

والقصر تبعاً للمواقف ، يختلف كذلك في الدلالة على عقلية المتكلم ومستوى ثقافته، ويختلف كذلك من ذهنية إلى ذهنية . فليس من المعقول أن يكون الحوار الذى يصدر على لسان هوراشيو في مسرحية هامت هو نفس الحوار الذى يصدر عن حفار القبور في المسرحية ذاتها ، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن حوار المسرح ليس هو حوار الحياة العادية ، ومهما أوغلت المسرحية في الواقعية فلن يكون حوارها بأى حال مطابقاً لحوار الحياة اليومية . فصحيح أن تصوير بعض الشخصيات يحتاج إلى لهجات اصطلاحية معينة ، وأن أمانة الكاتب وواجبه تفرضان عليه أن يكون واعياً باللهجة الشخصية التى يصورها ، وقد يلجأ فى ذلك إلى لغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة هذه الشخصية ، وحتى لا يجرى على لسانها لغة تبدو واضحة الشذوذ بالقياس إلى مستوى تفكيرها ووسطها الاجتماعى . نقول إن الكاتب قد يلجأ الى مثل هذا ، بل هو سيلجأ حتماً ، ولكن ليس معنى هذا أن لغة الحياة اليومية هى أصلح اللغات للمسرح لأن بعض ما نقتبسه من حوار الحياة العادية قد يكون أسخف ما يكون تصويراً لموقف من المواقف . فالعبارة دائماً بالاختيار والغربة ، وكما أن الفن لازم فى اختيار الأحداث فهو كذلك لازم فى اختيار الحوار ، ومن ثم فالحوار لابد أن يقوم قبل كل شئ على الذوق والمهارة الفنية بمعنى أنه الثمرة الناضجة التى يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروى (١) .

وبعد فقد أجبنا لك فيما سبق أهم العناصر المميزة لفن المسرحية ، وخططنا لك الحدود التى يجب أن تلزمها ولا تتعدها. وبقي علينا أن نعرفك ببعض صور

---

(١) لقرأ عن الحوار الفصل الذى كتبه الأرديس نيكول فى علم المسرحية وكذلك الفصل الذى كتبه توفيق الحكيم فى فن الأدب .

المسرحية وأشكالها والفروق التي تكون بين أنواعها المختلفة ، وقد لا يسمع المجال هنا بالخصوص والإفاضة في هذا الموضوع ، ولكننا سنكتفي بإبراز بعض السمات التي تفرق بين نوعين أساسيين من صور المسرحية وهما المأساة والملمهة .

ونحن إذا أرجعنا البصر إلى نشأة الرواية المسرحية وتطورها في تاريخ الآداب الأوروبية فس نجد أن المأساة قد احتلت المكانة الأولى ، وكان لها الرجحان على الملمهة في العصور الأولى من هذا التاريخ ، ثم تعادلتا من حيث الأهمية والمكانة في عصر النهضة الأوروبية ، ثم أخذت الملمهة في عصرنا الحديث تغطي على المأساة وتسود عليها . والسبب في هذا التطور مرده في الواقع إلى عاملين أساسيين : العامل الأول يرجع إلى الفرق بين طبيعة كل منهما ، والعامل الثاني يرجع إلى التطور الذي صادف المسرح كبناء من جانب والذي صادف عقلية الإنسان في العصر الحديث من جانب آخر .

والفرق بين المأساة والملمهة ليس كما كان يقال هو الفرق بين خاتمة كل منهما ، فإذا انتهت الرواية بفشل بطام وموته كانت مأساة ، وإذا انتهت بفوز البطل وظفره بمن يجب فهي ملمهة . وإنما المسألة تتعلق باتجاهين مختلفين تمام الاختلاف . وما النهاية أو الخاتمة في كل من النوعين إلا نتيجة طبيعية تحتها ما في الكون كله من سببيه مطردة ، فإذا توافرت الأسباب لا بد من توافر المسببات في أثرها . والنتائج التي تنتهي إليها كل من المأساة والملمهة ليست إلا نتائج لازمة تتفق وطباع الأشياء . أما التماس الفرق بين النوعين فالأولى أن يكون في الانطباعات التي يتركها كل منهما في جمهور النظارة وفي تباين منحيتها في بسط حقائق الحياة والكون . وقد اتفق الناس منذ أقدم العصور على أن المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه ، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض ، أو بين المادية والذهنية معا ، وتستخدم

لذلك الشخصيات العظيمة . أما الملهة فى تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والانى، أو بين الفرد والمجتمع وتستخدم لذلك الشخصيات الأكثر اتضاعاً . على أن الشيء الذى يجب أن يتوافر فى كليهما ، فضلاً عما فيها من عمق ورسم للشخصيات هو الجوال الذى يضى على الشخصيات جميعها صبغة فريدة ولونا طاغيا يكسبها صفة الشمول ، ويحقق ما يسميه نيكول بالروح العالمى الشامل أو الـ Universality ومعنى هذا الروح العالمى الشامل هو ما نلسه فى جميع المآسى والملاهى العظيمة من الشخصيات والحوادث المتصلة بطريقة ما بالعالم الذى نعيش فيه ، فلا تكون الحوادث والأشخاص بمعزل عنا ، ولا تكون الشخصية شخصية مستقلة بل نموذجاً بشرياً له من السمات الإنسانية ما يجعله عاماً وشاملاً . وإذا كانت المأساة تتفق مع الملهة فى تحقيق هذا الشمول فى الشخصيات فإنها يختلفان فى روح كل منهما ، وما يتركه هذا الروح من تأثير فى نفوس جمهور المشاهدين . فالمأساة تختار موضوع الخصومة والشقاء وتعاسة الإنسان ووقوعه صريعاً أمام قوة من القوى التى لا يملك تجاهها دفعا ولا مقاومة ، ومن أجل ذلك تحتم أن يكون موضوعها موضوعاً مثيراً للرغبة والجلال ، وأن تنتهى نهاية غير سعيدة ، على أن يكون الشعور السائد لدى جمهور المشاهدين أن القوانين التى تحكم فى حوادث المسرحية ، والتى تقود البطل إلى مصيره المحتوم هى ذات القوانين التى يسير بقلضها الكون كله ، فلا يمكن أن تكون الأحداث التى أدت إلى موت البطل أحداثاً عرضية ، كما لا يجوز أن تشعر أن موته قد جاء بعامل الصدفة الذى لا يتفق مع القوانين الكونية ، فلا يذبحى مثلاً أن يحىء موت البطل عن طريق اصطدامه بعربة أو قطار ، فهذه نتيجة قد لا تتفق وطبائع الأشياء إلا إذا كان المؤلف قد راعى أن اصطدام السيارة أو القطار كان نتيجة لمئات الأسباب قبلها ، وأن الأحداث كانت تجرى منذ بدء الرواية على هذا الأساس ،

على أساس أن تقود إلى هذه النهاية . وإلا فإن موت البطل تحت عجلات القطار يصبح شذوذاً وخروجاً على القانون الطبيعي وعلى المؤلف . ومن هنا ندرك لماذا اشترط أن تكون خاتمة المأساة نتيجة حتمية لا مفر منها ، أما أن يلجأ الفنان إلى عنصر القدر ليسعفه بموت بطله عندما يفلس فلا يجد في حوادث الرواية نفسها ما يسعفه فهذا انحراف يسم المأساة بالضعف والفشل . من أجل هذا أخذوا على شكسبير اعتماده على عنصر القدر في رواية روميو وجولييت ، يقول تشارلتون :

فمثلاً قد يصبح مشاهد إذ يرى روميو قد هب بقتل نفسه إلى جانب ما ظنها جثة جولييت ، أقول قد يصبح مشاهد من مكانه محذراً روميو ألا يتم فعلته لأن جولييت في حالة من التخدير وليست بميتة ، فتكون هذه الصيغة نقداً سليماً نوجهه إلى رواية شكسبير « روميو وجولييت » ، لأن هذا الصائح لم يحس من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يدها بل شعر أنه موت ظالم وقع في غير موضعه ، وإن كان هذا هكذا فالرواية ضعيفة بغير شك من هذه الناحية ، (١) .

وذلك لأن الجمهور لا يعترف بالصدفة العمياء ، كما لا يعترف بالنهاية التي تقع لغير سبب أصيل متصل بقوانين هذا العالم الطبيعية ، أو قل متصل بالقوة العليا المدبرة المسيطرة على هذا الكون ، فقد كانت « ربة الانتقام » عند اليونان القدماء هي القوة التي يخضع لها البشر ، أما في العصور الوسطى فقد رمزوا لهذه القوة العليا برموز الخير والشر والضمير والتوبة ، بل زادوا في ذلك وجسدوها وجعلوها تظهر على المسرح ، واعتبروا الممثلين رموزاً ترمز لها . أما عند اليونان فلم يكن لربة الانتقام شخص يمثلها على المسرح

---

(١) فنون الأدب ص ١٦٦ .



ولنما كانت شيئا يدرك ولا يحس ، شيئا يحلك تدرك أن العالم الذى تتحرك فيه المأساة عالم تسيره القوانين الطبيعية التى لا تتخلف ، وأظهر مثل على ذلك مأساة أوديب لصوفوكليس ، فقد قتل أوديب أباه وتزوج من أمه على غير علم منه . وعلى الرغم من أنه اقترف هذين الإثمين الفظيعين دون علم سابق ، غير أن القوة السماوية العليا لم تكن لترضى أن تمر جريمة شنعاء كهذه دون عقاب ، وكان لامناص من التكفير عنها ، ولا يهم إذا جاء أوديب مجرد أداة أو وسيلة ، فما دامت القوانين العليا قد أوديت بهذه الفعلة النكراء فلا بد أن ترد عن نفسها هذا الأذى ، ولا مناص من أن يكفر الآثم عن إثمه فانتقم أوديب من نفسه وفقاً عينيه ونفى نفسه عن المدينة .

وإذا انتقلنا إلى عصر شكسبير وجدنا أن القوة العليا التى تسيطر على مجرى الأحداث فى مآسيه تختلف عنها عند اليونان ، فمآسى شكسبير مآس تنبع من داخل الشخصية الإنسانية ، فالذى يسوق البطل إلى نهايته المحتومة قواه الداخلية ، أو قل طبيعة خلقه على هذه الصرورة دون سواها ففردية البطل أو عناصره المكونة لشخصيته هى التى جعلته يقف هذا المرقف أو ذاك . هى التى حددت سلوكه وانتهت به إلى الموت .

من أجل ذلك كانت لشخصيات شكسبير وفهم منحنيات نفوسها وتجاويد ملاحظها الأهمية الأولى التى يعتمد عليها الدرامى فى فهم مسرحياته ، على أننا لا ننسى أن رسم الشخصية لم يكن كل شيء ، وإنما الممارسة فى وضع هذه الشخصية ذات الصفات المميزة فى المواقف الصحيحة المحكمة التى لا تستطيع منها فكاً هو الذى يخلق المأساة ، ومن أجل ذلك قالوا « فى وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل وعطيل مكان هاملت لكى لا تجد بين يدىك مأساة مطلقاً » (١) وعلى

الرغم من اعتماد مآسى شكسبير على نماذج شخصياتها وعلى المواقف التى توضع فيها هذه الشخصيات ، ففى ما تزال تخضع للقوانين الطبيعية لهذا العالم وتدور فى فلكها ، فالبطل يلقى مصيره نتيجة لمواجهة القوى التى هى فوق مستطاعه ، وينال ما يتحتم عليه أن يناله إذا كان على هذه الصورة وواجه هذه الظروف .

أما المآسى الحديثة فقد خرجت عن هذا المجال الكوفى الذى يميز المأساة الصحيحة ويصبغها بصبغة الضرورة التى لا مناص منها . ذلك أن بعض هذه المآسى الحديثة قد اعتمدت على الصراع الذى يكون بين الفرد والنظم الاجتماعية الفاسدة ، أو بين الفرد والنظم الاقتصادية أو القضائية . صحيح أن النظم الفاسدة سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم قضائية يمكنها أن تصرع الأفراد وأن تلتهم بفجيرة إنسانية ، غير أن المسألة ليست فى مجرد توفير الصراع بين (الفرد) وهذه النظم ، وإنما المهم والأساسى أن يشعر الجمهور عند مشاهدة مأساة من هذا النوع أن مثل هذه النظم هى من قبيل النظم الثابتة التى لا تتغير ولا تبدل ولا تتخلف حتى تتوافر صفة الحتمية ويبرز عنصر الضرورة التى لا مناص منها فتحقق المأساة . أما إذا شعر الجمهور بأن البطل كان ضحية نظم ليست ثابتة ولا تمت إلى نظم الكون الصارمة المطردة وقوانين الطبيعة ، وأن الأسباب التى من أجلها لقي البطل مصيره المحتوم كانت أسبابا عرضية عابرة تتعلق بنظام قائم لا يلبث أن يزول ، فإن المأساة فى هذه الحالة تكون قد فقدت أساسا أصيلا من أسسها لأن الشعور بحتمية الفجيرة سوف يفتر مادامت أسبابها غير ثابتة وغير لازمة .

هذا التطور فى طبيعة المأساة الحديثة هو الذى قلل من أهميتها . صحيح أن بعض مآسى إبسن وبرناردشو قد نجحتا ، ولكن نجاحهما راجع إلى أنهما

استطاعا أن يوهما الجمهور بأن يعتبر البيئة الاجتماعية بنظمتها الحالية جزءاً من نظام الكون ليس إلى مرده من سبيل .

وهكذا ترى أن تحول المسرحية الحديثة إلى معالجة شئون المجتهد مع قد حول من اتجاه المأساة، فإذا أضفنا إلى ذلك ميل المسرح نفسه نحو الواقعية بحكم تطوره عرفنا لماذا تحولت السيادة من المأساة إلى الملهاة .

وإن نظرة إلى المسرح اليوناني الذي كان يتسع لثلاثين ألف متفرج والذي لم يكن معداً كما هو معد اليوم ، فلم يكن لديه المناظر المرسومة التي تعلق على جدران المسرح والتي تنبئ عن مكان الأحداث وزمانها ، وإنما كانوا يرمزون الزمان والمكان باعتبارهما حقيقتين مجردتين ، نقول أن نظرة إلى هذا المسرح تجعلنا ندرك أنه أنسب المسارح لعرض المأساة ، لأن مثل هذا المسرح سيجهلنا مغمورين بالضخامة والجلال اللذين هما من أزم الأجواء للمآسي القديمة ، أما في عصر شكسبير فقد تطور المسرح بعض التطور ولكنه ظل محافظاً على الرمزية ، فثمة شجرة توضع في مؤخرة المسرح تشير إلى مكان الغابة ، وأحياناً ما توضع بعض لافتات في جوانب المسرح للدلالة على المكان المعين . وهذه الرمزية في مسرح شكسبير تدل على أن شخصياته كانوا طلقاء من حدود الزمان والمكان ، وأنهم أفراد يمثلون الشمول العام الذي لا يجعل سلوكهم يرتبط بجغرافية المكان أو تاريخيته ، وإنما يصدر عن العالم الروحي الذي تمثله شخصياتهم . أما المسرح الحديث فقد أصبح بهذا البناء المستقوف الضيق المغلق المليء بالمؤثرات الصوتية والضوئية والمزود بالمناظر وبوسائل الإيهام المختلفة . وقد نجح في الملاءمة بين هندسته وهندسة بواطن الدور والمباني ، وصور الخرف والبيوت والفنادق وكل هذه محاولات من المسرح الحديث ليكون واقعياً بقدر المستطاع . هذه النزعة إلى الواقعية هي

التي مهدت السبيل إلى ظهور الملهاة وتشبيث مكانتها .

تتضح لك العلاقة بين الملهاة والواقعية إذا عرفت أن المجال الذي تدور فيه الملهاة هو مجال اجتماعى واقعى ، وأن من شأن الملهاة أن تعالج عادات الأشخاص التي قد تتفق مع أوضاع المجتمع أو تتعارض معها ، فالملهاة تحاول أن تبرز الصفات المميزة لسلوك شخص خارج عن المجتمع ، وتضيقها جنباً إلى جنب مع نظم المجتمع وتقاليده . ومن هذا التعارض بين سلوك الشخص وتقاليده المجتمع ينشأ الصراع في الملهاة ، ومن ثم فإن العالم الذي تتحرك فيه الملهاة تسيره التقاليد، أما العالم الذي تتحرك فيه المأساة فتسيره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف كما يقول تشارلتون . ولما كانت التقاليد التي يخرج عليها بطل الملهاة هي التقاليد المسائدة في مجتمع ، فإن الملهاة تعتبر صورة معنوية للمجتمع أو هي على الأقل تصور من المجتمع بعض جوانبه الخاصة وتقع على بعض النماذج والطبقات المنحرفة وتعاقبها بالضحك . ولكي يكون لهذا الضحك منزى أعم وأشمل من مجرد تعلقه بأشخاص محدودين على المسرح فقد عمد كتاب الملاحى إلى اختيار بعض النماذج البشرية التي تتوافر فيها صفات بعينها لا تقف عند حدود أمة دون أمة ولا تنحصر في مجتمع دون مجتمع ، لأن المجتمع في الحقيقة فكرة لا بجموعة من الناس ، وهو وإن كان بجموعة من التقاليد والعادات والآراء إلا أنه قد يطلق على مجموعة صغيرة وقد يشمل الإنسانية جمعاء . من أجل ذلك استطاعت بعض الملاحى أن تشتمل على سمات وملامح إنسانية عامة ، وهذا النوع من الملاحى يتناول الطباع العامة كالبله والنفاق والبخل وغيرها . فرجل العجائب والمنافق والبخيل والأبله الذي يزهو بذكائه والمقامر كل هذه شخصيات لا تختص بها أمة واحدة دون أخرى . وهكذا نرى هذا النوع من الملاحى يحل النمط محل الفرد ولذلك يسمى هذا النوع بملهاة

الطباع أو الأنماط . ولكي ندرك الفرق بين الشخصية والنمط نأخذ مثلاً شخصية فولستاف ، فهو وإن كان شخصية مضحكة فكاهية في مسرحية هنرى الرابع لشيكسبير إلا أنه يتطور إلى شخصية جامدة خاصة به ، إنه يصبح فرداً عادياً نشعر بالحزن عند نبذه ، فهو هذا شخصية وليس نمطاً . أما إذا انتقلت إلى فولستاف الآخر في رواية الزوجات المرحات Merry Wives of Windsor فستجد أن فولستاف في هذه الملهاة لا يزيد على كونه نمطاً مثله، مثل البخيل لموليير ومثل المفتش العام لجوجول ، والمحتمل في مذكرات محتمل لاوستروفسكى .

وبعد، فما الذى يثير فينا الضحك عند مشاهدة ملهاة ؟ إن منشأ الضحك موضوع كتبت فيه مباحث مثيرة عرض لها فلاسفة مثل برجسون وشوبنهاور . وعرض لها النقاد من أمثال بن جنسون وهازليت . وسر الضحك عند هؤلاء يكن فى المفارقات أو قل عدم التناسب الذى ينشأ من حقيقتين متعارضتين أو من فكرتين أو كلمتين أو من اصطدام شعور بشعور آخر ، وهناك ضحك ناشئ من عدم الملاءمة الجسدية ، وضحك آخر ناشئ عن النقص الذهني، كما أن ثمة ضحكاً ينشأ من المواقف المترتبة على الصدفة أو المفاجأة . والضحك فى الملهاة عنصر أساسى متصل بالمدلول العام الذى تهدف إليه الملهاة. فمن واجب الملهاة أن تعاقب البطل الذى يخرج على تقاليد طائفة محدودة أو الذى يخرج على أوضاع الجنس البشرى كله ويتحدى ما يملكه الإدراك الفطرى السليم حتى يصبح سخرية الناس وموضع لمزهم وتهكمهم » ذلك لأن من أول أهداف الملهاة أنها تبصرنا بالطريقة التى نحيا بها حياة سليمة مستقيمة ، وعلامة الملهاة الجيدة فى فنها هى هذه النظرة الصادقة التى تفرق فيها بين السوى والملتوى بين المألوف والشاذ . علامتها هى إرهابها لحواسنا أرهاباً يشعرنا بما يقع من تناقض بين حماقة الحتمى وبين ما يستوجبها الواجب والإدراك الفطرى السليم . وكمن فكرة لنا رسخت فى

أذهاننا بحكم العرف القوي، ولم نتبين سخفها وغضاختها إلا حين تعرض لها كاتب  
مثل مولير أو شو فوضعها أمام عقولنا جنباً إلى جنب مع أشياءها، فظهرت  
لنا فيها أشياء لم تدر بخلدنا من قبل، وبهذا اهتز أساسها وترنح بناؤها وقد كان  
متينا مكيئا ، (١) .

## مراجع البحث

### مراجع أوروبية :

- HERMAN OULD, THE ART OF THE PLAY.  
HUXLEY (A), TRAGEDY AND THE WHOLE TRUTH.  
MURRAY (G), ANCIENT GREEK LITERATURE.  
NICOLL (A), BRITISH DRAMA,  
THEORY OF DRAMA,  
WORLD DRAMA.  
L. S. POTTS, COMEDY.  
CASSELL'S ENCYCLOPÆDIA: TRAGEDY, DRAMA, COMEDY

### مراجع عربية :

- (١) أبركرومى ( لاسل ) : قواعد النقد الأدبى ترجمة محمد عوض محمد  
(٢) أرسطو : كتاب الشعر : ترجمة عبد الرحمن بدوى  
(٣) بدوى ( محمد مصطفى ) : ١ - دراسات فى الشعر والمسرح ٢ - كولردج  
(٤) برحبسون : الضحك  
(٥) تشارلتون : فنون الأدب ترجمة زكى نجيب محمود  
(٦) توفيق الحكيم : فن الأدب  
(٧) رشاد رشدى : مختارات من النقد الأدبى المعاصر  
(٨) ستانسلافسكى : إعداد الممثل : ترجمة محمد زكى العشماوى  
(٩) نيكول ( ألارديس ) : علم المسرحية : ومحمود مرسى  
ترجمة دريى خشبة





## أسطورة أوديب عند صوفوكليس

### عرض وتحليل :

في القرن الخامس قبل المسيح ، في أثينا ، في فترة مليئة بالنشاط والثقة ، وفي عهد من الحياة الديمقراطية المثقفة ، يسود فيها نوع من الدين الناشئ عن عقيدة ويكثر فيها محصول الأساطير الشعبية الغنية بالخيال والفكر . وفي وقت كان الشعر والدين والفلسفة لم ينفصل الواحد منها عن الآخر بلغ فن المأساة اليونانية قمة لم يشهدها عصر من العصور حتى في أثينا نفسها لدرجة أنه بعد موت صوفوكليس وإيروبيدس . في عام ٤٠٦ قبل المسيح كتب أرسطوفان في السنة التالية لمهاته المسماة بالضفادع التي ذهب فيها الإله ديونيسوس إلى العالم الآخر ليسترد واحدا من شعراء التراجيدية الثلاثة فلم يكن قد بقي منهم أحد .

ذلك أن المأساة اليونانية العظيمة كانت قد انتهت ..... والسبب الوحيد لهذا أن عصرا من العقامية العلمية كان قد بدأ ، وأصبحت الفلسفة علما قائما بذاته يعتمد على مناهجه العقلية الخالصة ، وماتت التراجيدية اليونانية بموت شعرائها الثلاثة إيسكلوس وإيروبيدس وصوفوكليس ، وقد روى عن هذا الأخير أنه كتب مائة وثلاثاً وعشرين مأساة وفاز بثمانية عشر انتصاراً ، ولم يبق من هذه المآسي غير سبع فقط أشهرها الكترا وإياس واتييجون وأوديب ..... وقد كان لمسرحية أوديبوس ملكا التي تم تأليفها في وقت يحدده الباحثون بين سنتي ٤٣٥ ، ٤٢٥ قبل المسيح ، كان لهذه المسرحية تأثير بالغ الحد في عدد كبير من المؤلفين للمسرح والمشتغلين بالدراسات المسرحية في العصور الأدبية المختلفة حتى باع عدد الذين حاولوا كتابة هذه الأسطورة من جديد ثلاثين كاتباً وشاعراً من بينهم الكاتب المصري المعاصر

توفيق الحكيم .

كل هؤلاء حاولوا محاكاة صوفوكليس وإخراج أوديب الملك من جديد ومعالجة الموضوع القديم الخالد . وقد عني الباحثون بدراسة هذه المحاولات ومقارنتها بالأصل اليوناني القديم ، بل أن منهم من تخصص في تراجيديا أوديب بالذات ، وهو المسيو ألويس دى مارينياك مؤلف البحث المستفيض عن الشعراء والكتاب الذين تناولوا مأساة أوديب على مر القرون .

يقول المسيو دى مارينياك في مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب لتوفيق الحكيم : « إن من ينعم النظر في المعارضات الفرنسية التسع والعشرين لأوديب الملك لصوفوكليس يتضح له جلياً أنه إذا كان قد أمكن معارضة أبلغ المؤلفين الإغنيين في مأساته ، فإن أحداً لم يبلغ إلى التفوق عليه قط ولا إلى مساواته ، (١) .

والسبب في اعتقادنا يرجع إلى أن أحداً لم يستطع أن يخلق هذه الروح التي تخلع على المسرح اليوناني طابعه الديني الفلسفي الشعري ، فإن إنطفاء هذا الشعور الديني هو الذي خنق الأسطورة فأزهقت في يد الذين تناولوها من بعد ، فإن كلا من هؤلاء الذين حاولوا محاكاة صوفوكليس قد خضعوا للذوق الذي يحيط بهم ، والمثل الأعلى السائد في المجتمع الذي يكتبون له فأخذ الكتاب يوزون الأسطورة وينحرفون بها بما يلائم آراءهم الخاصة أو أحلامهم الشخصية ، فإذا باللعن البدائي الأول تصوغه نباتات الشعور الإنساني الذي يختلف باختلاف العصر والذوق والثقافة والمجتمع ..... غير أن المحافظة على موضوع الأسطورة القديمة بين هؤلاء المقلدين يجعل أمر دراسة التغيرات التي تطرأ على أسطورة ما من هذه الأساطير بانتقالها من شاعر إلى شاعر أمراً ممكناً .

---

(١) ص ٢٥٨ الملك أوديب لتوفيق الحكيم .

وبعد فما هي أسطورة أوديب ؟

يحكى أنه كان على مدينة ثيبة ملك يدعى لا يوس بن لبدكوس أنذره  
وحى الآلهة بأنه سيقتل بيد ابن يولد له فيأخذ الملك حذره ويحتاط للأمر . . .  
ولكن يشاء القدر أن يولد له صبي فيأمر الملك بالتحايل منه وطرحه في العراء  
على جبل يقال له كيتيرون . ولكن الراعى الذى كان عليه أن يحمل الطفل  
إلى الجبل أشفق على الصبي فأسله إلى راع آخر من رعاة بوليبيوس ملك  
كورنتوس . وأسله هذا الراعى إلى مولاه وقام بوليبيوس بتربيته حتى نشأ وهو  
لا يعرف عن قصة مولده شيئاً ، وكل الذى يعرفه أن أمه ميروبا وأن أباه  
بوليبيوس ملك كورنتوس .

وفى ليلة من ليالى الشراب فى قصر الملك بوليبيوس يسمع الفتى أوديب  
تعريضاً بمولده من رجل أخذ منه الشراب حتى سكر ، فيخرج أوديب ليستشير  
الآلهة ، فأوحوا إليه إن عاد إلى وطنه فسيقتل أباه وسيزوج أمه . فصمم  
الفتى على ألا يعود إلى مدينة كورنتوس ، وقصد إلى مدينة ثيبة والتقى فى  
طريقه لإليها برجل شيخ فى بعض حرسه عند طريق ذات ثلاث شعب ، فكان  
بينهم وبين الشيخ شجار فعدا الفتى على الشيخ فقتله ومضى فى طريقه حتى  
وصل إلى مدينة ثيبه ، فالتقى عند أسوار المدينة بحيوان خطير مهلك قد قام  
على صخرة يلتقى على كل من مر به لغزاً فإن لم يحله عدا عليه الحيوان  
فافترسه ، وكان أهل ثيبه قد جاءهم موت ملكهم ، ولم يعرفوا قاتله ، وشغلهم  
عن البحث عنه هذا الفزع الذى كان يستبد بالمدينة كلها لمكان هذا الحيوان  
من مدينتهم ، وما يبعثه من الرعب فى نفوسهم ، فأعلن كريون الذى كان  
وصياً على الملك فى المدينة أن أى رجل يستطيع أن يخلص المدينة من هذا  
البلاء فله عرشها وله كذلك أن يتزوج الملكة . . . فلما اقترب أوديبوس

من الحيوان ألقى عليه لغزه فخله وخر الحيوان صرياً ودخل أوديب المدينة منتصراً ، قال إليه ملك ثيبه وتزوج الملكة وولد له منها أبناء . ثم ظهر في المدينة وباء مهلك يأتي على الزرع والضرع فأوحى الآلهة أن هذا الوباء لن يرفع عن المدينة حتى يعاقب قاتل الملك على جريمته . وأعلن أوديبوس أن قاتل الملك لا يوس عدو للشعب ، وأن أى الناس وجده فليبدل عليه ، ثم استكشف بعد تحقيق لم يطل أنه هو قاتل الملك ، وأنه قد تزوج أمه وأن أبناءه هم أخوته لأمه ، فاقتص من نفسه وفقاً عينيه يديه ونفى نفسه عن المدينة وقتلت الأم نفسها خنقاً .

ومأساة صوفوكليس تناول الجزء الأخير من هذه القصة حيث ينتشر الوباء المهلك في المدينة كلها فيرفع الستار عن طوائف من الشعب قد اختلفت طبقاتهم وأعمارهم ، يمشون أمام المذابح القائمة خارج أبواب القصر في هيئة الضارعين ، وفي أيديهم أغصان من الغار والزيتون ، يقف بينهم شيخ متقدم في السن هو كاهن زوس . ثم يفتح الباب الأوسط من أبواب القصر ويخرج منه أديبوس ، ويتقدم خطوة أو خطوتين ثم يقف لينظر إلى هذه الجماعة الجاثية على بابه لحظة يتحدث إليهم قائلاً :

أوديبوس (١) — أى أبناى ، أيتها الذرية الناشئة من نسل كادموس ما بالكم تجشون على هذا النحو ومعكم هذه الأغصان تتوجهها هذه الشرائط ؟ على حين قد ملأ المدينة دخان البخور وارتفعت فيها الأصوات بالاناشيد وشاع بين أهلها الاثين . لم أرد أن أتلقي جواب هذا السؤال من فم أجنبي ، ومن أجل ذلك أقبلت إلى هذا المكان أنا أوديبديوس الذى يعرفه الناس جميعاً . هلم أيها الشيخ تحدث فإن سنك تؤهلك للنيابة عنهم ، ما مصدر

---

(١) استمنا هنا بترجمة الدكتور طه حسين فبى عندنا ترجمة لا تجارى في التعبير فقد نجحت في رفع الحوار إلى المستوى الفنى المطلوب في المأساة اليونانية .

هذه الهئية الى أتم عليها ؟ أربة أم رغبة ؟ ثق بأنى شديد الحرص على معونتكم  
فقد أكون خليقاً بالغلاظة والقسوة إن لم يمسنى الإشفاق عليكم مما تضيقون به  
وتشكون منه .

الكاهن — أى ملك وطنى أوديديبوس أترى إلينا كيف اجتمعنا هنا حول  
مدابح القصر ، أترى إلى أعمارنا ، منا من لا يزال ضعيفا لم يشب ، ولم  
يستطع أن يبعد عن المدينة ، ومنا من ثقلت به السن فهو لا يستطيع انتقالا ،  
ومنا كهنة زوس أمشالى ، ومنا هؤلاء صفوة الشباب وسائر الشعب قد اتخذوا  
أكاليل من الغار وأحاطوا بمعبد بلاس قريبا من الرماد المقدس لموقد أبولون .  
هذه ثيبة كما ترى تزهزا عنيفا ، وقد اضطرت إلى هوة عميقة ، ففى لا تستطيع  
أن ترفع رأسها ، وقد أهدقت بها الأخطار الدامية من كل مكان ، إنها  
تهلك فيما تحتوى الأرض من البذر ، إنها تهلك فى القطعان الرائعة فى المراعى  
لأنها تهلك بما تصيب النساء من إجهاض عقيم . إن الاله الذى يحمل نار الحمى  
قد اندفع فى المدينة مدمرا مخربا ، لأنه الوباء المهلك يأتى على مدينة كادموس  
ويرضى آدس المخوف بما يبلغه من أنيننا وبكائنا ، نعم لنا لانرفعك إلى مكانة  
الآلهة لا أنا ولا هؤلاء الأنباء من حولى حين نطيف بقصرك . ولكننا نراك  
أحق الناس بأن نرفع إليك حين تلم بنا الخطوب فقد أنقذت مدينة كادموس  
ورفعت عنها تلك الضريبة التى كنا نؤديها إلى المغنية القاسية (١) دون أن  
نعينك على ذلك بشيء أو نعلمك من أمره شيئا . أعانك فيما نعتقد جميعا  
بعض الآلهة فأصلحت أمرنا ، ورددت حياتنا إلى الاستقامة  
والاعتدال . وها نحن أولاء اليوم ، نعود إليك ضارعين متوسلين  
أن تعيننا وتأخذ بأيدينا ، سواء أعانك على ذلك وحى الآلهة ،

---

(١) ترميز بذلك الحيوان الذى أشرت إليه أقسا .

أم أشار عليك فيه بعض الناس ، فإنى أرى أن مشورة أصحاب الرأى والتجربة  
هى التى تنفع وتغنى فى مثل هذه المواطن .

هلم يا أحكم الناس أصلح أمر المدينة ، فكر فى شهرتك وما يانغى لك من  
حسن الاحدوثه ، إن هذا البلاد يسميك اليوم منقذه بما قدمت إليه فيما مضى .  
فاحرص على ألا تذكر فى يوم من الايام أنك أنقذتنا مرة لنهوى فى المكروه  
مرة أخرى ، بل انقذ وطننا وارفع أمره . لقد أرشدك الآلهة إلى انقاذنا فيما  
مضى فكن اليوم كما كنت أمس . فقد أرى أنه إذا أتيح لك أن تحكم هذه  
الأرض ، فالخير فى أن تحكمها معمورة لا مقفرة ، ما قيمة الاسوار ، وما قيمة  
السفن إذا خلت ولم يوجد من يلوذ بها ويحتمى من ورائها ؟

أويديوس — أيها الانباء إنكم لخليقون بالإشفاق . إن الذى تطلبونه ليس  
غريبا بالقياس إلى فإنى أعرفه ، نعم أعرفه حق المعرفة . لست أجمل أنكم تألمون  
جميعا ، ولكن ثقوا بأن ليس منكم من يآلم كما آلم .

كل واحد منكم يآلم لنفسه لا يتجاوزه الألم إلى غيره ، أما أنا فإنى آلم لثيبة  
وآلم لك وآلم لنفسى ، وإذن فإنكم لا توقظون بهذا الحديث منى رجلا نائما ،  
تعلمون أنى سفحت كثيرا من الدمع وأنى فكرت فى كثير من الوسائل إلى  
النجاة . فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول التفكير ، فلم أتردد فى  
ابتغائها والالتجاء إليها . فقد أرسلت كريون ابن منيسوس إلى معبد أبولون ،  
ليعلم لى من الإله ما ينبغى أن أصنع . وقد طال غيبته إذا ذكرت الايام  
التي مضت منذ فصل عن المدينة . ماذا يصنع ؟ لقد تجاوزت غيبته ما كنت  
أقدر لها من الوقت .

ولكن إذا عاد فحق على أن أمضى كل ما يأمر به الإله وأنا آثم إن قصرت  
فى بعض ذلك .

السكاهن — حقا لقد تكلمت في الوقت الملائم فهؤلاء يذبتونني بمقدم كريون ( يرى كريون مقبلا من شمال المسرح وعلى رأسه تاج )  
أويديبوس — أى أبولون إيدن في أن يكون ما يحمل إلينا من أمرك مشرقا  
كهذا الإشراق الذى يرى على وجهك .

السكاهن — نعم يخيل لى أن أخبارا سارة ولما أقبل مبتهجا قد توج  
رأسه بأكليل الفار .

أويديبوس — سنعلم جلية ذلك فإنه قد صار قريبا منا — أيها الأمير يا ابن  
منيسوس ، أى جواب تحمل إلينا من الإله ؟  
كريون — جواب ميمون فإنى أرى أن الأحداث السيئة نفسها خير إذا كانت  
عاقبتها حيرا .

أويديبوس — ولكن ماذا كان جواب الإله فإن كلامك لا يذيع في قلبى  
ثقة ولا خوفا .

كريون — ( مشيرا إلى أهل المدينة الجاثين ) — إن شئت أن تسمع لى أمامهم  
تكلمت كما أنى أستطيع أن ننتظر حتى ندخل القصر .

أويديبوس — تكلم أمامهم جميعا ، إن آلامهم لتثقل على ، وإن الأمر لأخطار  
من أن يمسنى وحدى .

كريون — سأقول إذن ما سمعته من فم الإله . إن الملك أبولون يأمرنا  
أن ننقذ هذا الوطن من رجس ألم به ، وألا نسمح لهذا الرجس  
بأن يبقى حتى ينمو ويصبح شفاؤه عسيرا .

أويديبوس — بأى نوع من أنواع الطهر ؟ وإلى أى نوع من أنواع الشر  
يشير الإله ؟ .

كريون — أما الطهر فأن تنفى مجرما وأن تقتص من القاتل بالقتل فإن  
الإجرام والقتل هما أصل الشر فى ثيابه .

أويديروس — عن أى قتيل يتحدث الإله ؟  
كريون — أيها الملك لقد حكم هذه المدينة لا يوس قبل أن يصير أمرها  
إليك .

أويديروس — أعرف ذلك أنبتت به ولكنى لم أر هذا الملك قط .  
كريون — أما وقد قتل فإن الإله يأمر بعقاب قاتليه مهما يكونوا .  
أويديروس — أين هم ؟ كيف نقص آثار هذه الجريمة القديمة ؟  
كريون — قال الإله لأنهم فى هذا الوطن ، من بحث عن شيء وجده ،  
ومن أهمل شيئاً أفلت من يده .

( أويديروس يفكر قليلاً )

أويديروس — أقتل الملك فى قصره أم قتل فى الحقول أم قتل فى أرض غريبة ؟  
كريون — أعلن أنه يريد أن يستشير الآلهة فخرج من المدينة ثم لم يعد إليها .  
أويديروس — ألم يأتكم رسول من رسله أو رفيق من رفاقه بأنه رأى  
ما يفيدكم أن تعرفوه ؟

كريون — قتل رفاقه جميعاً لم ينبجح منهم إلا رجل واحد ولكن الخوف  
ملك عليه أمره ففر ولم يقل إلا شيئاً واحداً .

أويديروس — أى شيء ؟ إن أيسر الأمر إذا عرف كان خليقاً أن يدل  
على أعظمه .

كريون — قال : إن جماعة من قطاع الطريق لقوا الملك فقتلوه ، لم يقتله  
واحد وإنما قتلته جماعة .

( صمت )

أويديروس — كيف يمكن للقاتل أن يقدم على عمل جرىء كهذا إذا لم يكن  
قد دبر أمره هنا رغبة فى المال ؟



كريون — خطر لنا هذا الخاطر ولكن المصائب تتابعت علينا بعد موت الملك فلم يفكر أحد في أن يقتص له .  
أويدييوس — وأى خطب منعكم من التفكير في تعرف الأمر بعد أن زال سلطان الملك ؟

كريون — ذلك الجيوان ، وما كان يلتقى من الألفاظ اضطرنا إلى أن نعرض عن شيء مشكوك فيه لنشغل بأمر كنا نشهده ونراه بأعيننا .  
أويدييوس — إذن فسأرجع بالأمر إلى أصله حتى أردته إلى الجلاء . خليك بأبولون ، وخليك بك أن تعنيا بهذا الأمر الخطير . ومن أجل هذا ستريننى جادا في موتتكما حتى أثار لهذا البلد وللآلهة أنفسهم .

إن أحو هذا الرجس إيثارا لأصدقاء بداء بل إيثارا لنفسى . أى الناس قتل الملك فهو خليك أن يبسط يده على بالشر نفسه . فأنا حين أعينكم إنما أوثر نفسى بالخير . هلم إذن يا أبنائى قوموا عن هذا الدرج وخذوا أغصانكم هذه التى تتوسلون بها ضارعين ، وليدع إلى الاجتماع هنا شيوخ كادمرس فلن أهمل شيئا ولن أحجم عن شيء ، لنبلغن بمعونة الآلهة ما نريد من السعادة جمرة بمشهد من الناس جميعا أو لنهوين إلى القاع .

الكاهن — هلم يا بنى . فانما جئنا هنا لنلتمس منه ما هو آخذ فيه الآن .  
فلعل أبولون الذى أرسل إلينا وحيه أن يسرع إلى معونتنا ليرفع عنا هذا الوباء .

وهكذا ينتهى المشهد الأول للبأساة حيث ترى البطل من أول لحظة يلتقى وجها لوجه بالمشكلة الرئيسية التى تدور حولها المأساة : المدينة تفقد أبنائها بغير حساب ، والدمار والهلاك يحيطان بها فى غير رحمة ، والوباء يلتقى بجثث

الموق على الأرض لا تجد من يبكىها ، والشعب يجتمع حول قصر الملك ياتمس منه العون والنجدة .

والملك يستجيب انداء شعبه فيبعث إلى أبولون رسله ليستشيروه . . . .  
فيأمرهم بأن يقتصوا آثار الجريمة القديمة، فإن العدالة ساهرة لا تغمص لها جفن حتى يستأصل من المدينة هذا الرجس الذى يدنسها ، فما كانت الآلهة لترضى أن تسير الحياة سيرها المنتظم الآمن وفيها هذا المجرم لم ينل جزاءه بعد . . . وهكذا نرى صوفوكليس يركز جهوده كلها حول إبراز خطورة هذه الحادثة بما يشيع فى نفوس شخصيات هذا المشهد من فزع وبما يهــشـهـوى الآلهة من تقديس وطاعة هذا الشرر الدينى السائد والمسيطر حتى على شخصية الملك نفسه هو الذى أضفى على هذا المشهد جلاله وعمقه ، وهو الذى جعله يخرج من داخل القصر إلى خارجه ، فإن الأحداث الهامة جميعها كانت تقع عند اليونان فى مكان عام ، فما كانت تنشأ علاقات الناس الاجتماعية فى البيوت ، وإنما كانت تنشأ فى الأسواق والطرق .

ولهذا كان لابد من إخراج الحركة المسرحية من داخل المنازل إلى خارجها، فالميلادين العامة هى الأماكن التى كانت تقع فيها حوادث التراجيديات الأغريقية، وقد اقتضت مواقف هذا المشهد لونا من الحار الذى يتناسب ومواقف الممثلين، فبينما كان الملك يواجه شعبه ويتكلم إليه ، وبينما كان كاهن زوس يواجه خطابه إلى الملك نيابة عن الشعب كنا نرى هذا اللون من الحوار الخطابى الذى يعتمد فى تأثيره على قوة العبارة وتركيزها مع الاستفاضة فى البيان والبراعة فى البناء . ولا يننى طول الحوار فى هذا الموقف أنه خرج عن الإيجاز والتركيز والإشارة واللمحة التى هى من خصائص الحوار الجيد إلى الافاضة والوصف والاسترسال والحشو التى هى من خصائص الحوار الركيك .

ولكن طول الحوار في موقف الكاهن لم تخرج عباراته عن التركيز والدقة فهي عبارة قصيرة محكمة نافذة قادرة على إعطاء المواقف الألوان العاطفية التي أرادها الشاعر، فقد استطاعت أن تثير في نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخشوع، بل وأن تسمو أيضا بشخصيات المسرحية إلى هذا المستوى الذي يتفق وجلال الموقف .

أما الجزء الأخير من هذا المشهد حيث كان يدور الحوار بين أوديب وكريون : فقد كانت حركة الحوار سريعة موجزة تتناسب مع رغبة الملك في استقصاء الأمر وجمع الوسائل التي تعينه على اكتشاف الحقيقة .

أما الدور الذي قام أبولون في هذا المشهد فهو دور جدير منا بالنظر والفهم، فقد قال كريون : « إن الملك أبولون يأمرنا بأن ننقذ هذا الوطن من رجس ألم به وألا نسمح لهذا الرجس بأن يبقى حتى ينمو ويصبح شفاؤه عسيرا .

مثل هذا الأمر الذي يبعثه الإله قد يساء تفسيره فيظن البعض أن الإنسان في المأساة اليونانية القديمة كان فريسة عزلاء لمجموعة من الآلهة القوية غير المسؤولة . وفي الحقيقة إن الأمر أبعد ما يكون عن هذا المعنى ، فليس لهذا المفهوم أثر يمكن اقتفاؤه في المأساة اليونانية .

والفهم الصحيح هو أن أبولون هنا ليس إلا رمزا وتجسيدا لواحد من هذه القوانين العامة التي يخضع لها نظام الحياة الإنسانية ، تلك القوانين التي ينبغي للإنسان أن يحترمها إذا هو أراد أن يتجنب الكارثة .

فالإنسان إذا خالف أو اعتدى على القانون الطبيعي أو الأخلاقي لأي سبب من الأسباب، فإن نتيجة معينة لابد أن تلحق هذا الاعتداء، وهذه النتيجة هي إرادة الآلهة . ولكن مؤلف المأساة يجد أن عمله يحتم عليه أن يجعل النتيجة تقع باعتبارها شيئا تقود إليه الأحداث نفسها . . .

ففي الكترا يشير صوفوكليس إلى أن قتل أوريست Orest والكترا Electra لأمها قد جاء تنفيذا للعقاب الذي أراده أبولو لكيتمنسترا Clitinnistra لأنها قتلت والدها أجاممنون . . . هذا لا يعنى أن أبولون شرير لا يرى شيئا قبيحا في قتل الأم على الرغم مما قد يبدو من أنه هو الذي أرغم الكترا وأوريستس على أن يقوموا بهذا العمل وإنما الصحيح هو أن جريمة كليتمنسترا قد خلقت موقفاً أعطى صوفوكليس تفاصيله ، هذا الموقف جعل أمر القتل شيئا حتميا لا بد من وقوعه . ووظيفة أبولو في هذه المسألة هي وظيفة رمزية تحقق وجود قانون عام يباشر عمله في هذا الموقف ، فإن الجريمة العنيفة يعقبا بالضرورة رد فعل عنيف ، وليس نشاط الآلهة هو المحرك أو المسيطر على نشاط الممثلين البشريين ، ولكن نشاط الآلهة هو في تحقيق المعزى العام وإظهار أن النتيجة النهائية المحتمة تتمشى مع قانون عام . فالدور الذي يلعبه أبولون في هذا المشهد إذن ليس إلا رمزا لقانون يجب تحقيقه ، وإشارة إلى أن خطأ وقع لا يحسن السكوت عليه وليس أبولون أو نشاطه هو المحرك للمسألة والمسيطر عليها ، وإنما الموقف كله بتفاصيله الدقيقة هو الذي يقود بالبطل إلى نهايته المحتومة .

بعد أن يرى الكاهن أن الملك آخذ فيما يلتمسه منه ينصرف ، وينصرف معه الشعب ، يخرج أوديبوس وكريون ثم تقبل الجوقة وهي مؤلفة من خمسة عشر من أشرف ثيبة .

وللجوقة في المسألة اليونانية دورها الهام في العنصر الغنائي الراقص في المسألة . والفناء والرقص هما جزءان أساسيان لا ينفصلان عن البناء العام للمسرحية اليونانية وليسوا عنصرا متصليين اتصالا عرضيا ، ووظيفة الجوقة هي أن ترفع الحديث الشعري من وقت لآخر إلى مستوى الموسيقى فيقوى بذلك العنصر العاطفي للمسألة .

ولما كانت الجوقة تعتبر شخصية من شخصيات المأساة اليونانية ، فقد كانت تجعل المعانى الفلسفية والدرامية والتي قد تكون خافية على الممثلين أنفسهم تجعل هذه المعانى تطفو إلى السطح ، وهى بهذا تقوم بما تقوم به الشخصيات الفرعية فى مأسى سكسبير .

والجوقة فى هذا المشهد تلعب دور المشاهد المثالى وتهتم بإبراز الموقف الذى عليه المدينة فى عبارات بالغة التأثير والقوة .

« واحسرتاه إنى لأحتمل آلاما لا تحصى . لقد سرت العدو فى الشعب كله » .

و « وعجز العقل عن أن يبتدع سلاحا يذود عن إنسان . لقد جمدت ثمرات الأرض » .

« فهى لا تنمو . وهدمت الأمانات فمن لا ينهض من مراقدهن قد ألحت عليهن آلام الوضع . وجعل الموت يرسل ضحاياها متتابعة فى سرعة النار التى لا ترد إلى آلهة الجحيم » .

ثم يدخل أوديبوس فى آخر مقطوعة تغنيها الجوقة فيسمعها وهى تردد دعاءها إلى الآلهة بأن تسرع إليها بمشعلها المضطرم لتعينها على آرس ذلك الآله البغيض .

يستمع أوديب إلى هذا الدعاء فيتحدث إلى رئيس الجوقة معطيا له العهد الذى أعطاه للشعب ولكاهن زوس من قبل ، ويدعوهم إلى معاونته فى قص آثار المجرم ، ويحذر أهل المدينة أن يستقبلوا هذا المجرم كائنا من يكون أو أن يسوقوا إليه حديثا أو أن يشركوه فى صلواتهم وتحياتهم أو أن يقاسموه الماء المقدس .

ثم يقترح رئيس الجوقة على أوديب أن يستدعى تريسيفاس ذلك الإنسان

الذى يخترق رأيه حجب الغيب ، ويرى ما وراءها كما يراها أبولون نفسه فيعلم رئيس الجوقة أن أوديب لم يهمل هذا الأمر فقد بعث يستدعيه .

وما هى إلا لحظات حتى يدخل الكاهن تريسياس بين خادمين من خدام الملك وهو شيخ ضرير قد أخذ يبلده قائده الصبي .

أوديبوس — أى تريسياس ، أنت الذى يظهر على كل شيء ، على ما يمكن أن يعلم وما ينبغى أن يخفى ، على آيات السماء وعلامات الأرض ، أنك لتعرف الشر الذى تشقى به المدينة إننا نريد أن ننقذها أيها الملك (١) ، فلانجد إلى ذلك سييلا غيرك ، يجب أن تعلم أن لم يكن رسولاً قد أنبأك أن أبولون قد أجابنا بأن خلاصنا من هذا الوباء رهين بأن نستكشف قاتل لا يوس فنقلته أو أو نفيه من الأرض . فقد آن لك ألا تبخل بما توحيه إليك الطير من العلم وبما تلقيه فى نفسك الآيات المختلفة من المعرفة . أنقذ المدينة أنقذ نفسك ، إنقذنى أنا أيضاً ، إرفع عنا كل رجس . إن أمرنا كله إليك ، وإن الرجل القوى حقاً هو الذى يستطيع أن ينفع الناس حين تتاح له وسائل النفع .

تريسياس —

وآسفاه أن العلم لعظيم الضرر إذا لم ينفع أصحابه . لقد كنت أعرف ذلك ثم أنسيته ولولا هذا لما أقبلت إلى هذا المكان .

أوديبوس —

ماذا ؟ لى لأراك محزوناً فاطر الهمة ، مستسلماً لليأس .

---

(١) يطلق الشاعر هنا لفظ الملك على الكاهن تأثراً بما كان مألوفاً فى أثينا بعد زوال ساطان الملوك عنها من احتفاظ كهانها بلقب الملك ، وهذا شئ جرت به التقاليد فى جميع المدن اليونانية همد أن تحولت إلى جمهوريات .

تريسياس —

ردنى إلى بيتى وصدقنى فهذا خير لك ولى .

أوديوس —

هذا كلام لاحظ له من العدل ولا مكان فيه للرحمة والحب لهذه المدينة التى  
غذتك ورعتك وأنت تبخل عليها الآن بالجواب .

تريسياس —

ذلك لأنى أعلم أن سؤالك هذا لا يلائم منفعتك ، وإذن فتجنبنا الشر وإيثارا  
للعافية .

أوديوس —

بحق الآلهة لا تعرض عنا ، أنبئنا بما تعلم ، ها نحن أولاء جميعا نتوسل إليك  
ضارعين .

تريسياس —

ذلك لأنكم جميعاً حقى ، أما أنا فلن أعلن مصائبى وأحزاني ، بل مصائبك  
أنت وأحزانك .

أوديوس —

ماذا تقول ؟ إنك تعرف الحق ثم لا تعلنه ! أنت تفكر فى أن نخوننا وتهلك  
المدينة .

تريسياس —

لا أريد أن أؤذيك ولا أن أؤذى نفسى . لماذا تسألنى فى غير طائل ؟ لن  
تظهر منى بشىء .

أوديوس —

ماذا ؟ يا أشد الناس ضحكة وأجدرهم بالمقت ، إنك لتثير قلب الصخر لئلا تريد  
أن تتكلم ؟ أتلبث مكانك جامدا لا ترق ولا تلين ؟

تريسياس —

أنك تأخذني بما أحدث في نفسك من ثورة . إنك لا ترى أن الذين يساكنونك يحدثون مثل هذه الثورة أيضا ولكنك تلومني وحدي .

أوديوس —

من ذا الذى لا يثور حين يسمع هذا الكلام الذى تهين به المدينة كلها .

تريسياس —

ستتكشف الأحداث عن نفسها على رغم هذا الصمت الذى أسترها به .

— أوديوس

ولإذن فالخير فى أن تتبثنى بما لا بد من وقوعه .

تريسياس —

لن أزيد على هذا شيئا ، فإن شئت فأسلم نفسك إلى أشد الغضب قسوة وعنفا .

أوديوس —

إذن فلن أخفى مما فى نفسى شيئا مادام الغضب لم يسكت عني . تعلم أني أتهمك بأنك اشتركت فى الجريمة ، دبرتها وهيات لها ، ولم تبرا منها إلا يدك ، ولو أنك كنت بصيرا لما ترددت فى أن تؤكد أنك وحدك القاتل .

تريسياس —

أحق هذا ؟ إنى إذن أكلفك أن تنفذ الأمر الذى أصدرته ، وألا تتحدث منذ اليوم إلى أحد لا إلى ولا إلى هؤلاء ، فأنت الرجز الذى يدنس المدينة .

أوديوس —

أبلغ بك فقد ان الحياء أن تنطق بمثل هذا الكلام ؟ وأين تستطيع أن تضع نفسك بما من مما تستحق من العقاب ؟



تريسياس —

لقد قضى الأمر ، إنى أحتفظ فى نفسى بالحقيقة التى لا حد لقوتها .

أديبوس —

من أنباك بهذه الحقيقة ؟ لم ينبئك بها فنك .

تريسياس —

أنت ، أنت أكرهتنى على أن أتكلم .

أوديبوس —

ماذا تقول ؟ أعد لأفهم خيراً عما فهمت .

تريسياس —

ألم تفهم لأول وهلة أم تريد أن تحملنى على الكلام ليس غير ؟

أوديبوس —

لم أفهم فى وضوح هلم أعد .

تريسياس —

أؤكد أنك قاتل هذا الرجل الذى تبحث عن أورده الموت .

أوديبوس —

آه ، ولكنك لن تعيد هذا الحديث مرة أخرى .

تريسياس —

أريد أن أتكلم أيضاً لأزيد غضبك .

أوديبوس —

قل ما شئت فإن حديثك لا أثر له .

تريسياس —

أزعم أنك تعيش على غير علم عيشة الخنزى مع أقرب الناس إليك وأدناهم  
منك .

أوديپوس —

أتظن إنك ستحمّد عاقبة كلامك هذا ؟

تريسياس —

نعم إن كان الحق قويا .

أوديپوس —

إن الحق قوى إلا بالقياس . فإنه في فمك ضعيف ، لقد أغلق سمعك وبصرك ، وعقلك .

تريسياس —

أأنت أيها الشقي تصفني بذلك الذى سيصفك به الناس جميعاً عما قليل .

أوديپوس —

أنت لا تعيش إلا من الظلمة ، لن تستطيع أن تسوء فى ، ولا أن تسوء أحداً من الذين يرون الضوء .

تريسياس —

لم يقض عليك بأن تقع النعمة عليك من يدي . إنما ينهض بذلك أبولون وهو عليه قادر .

أوديپوس —

إنما هذا تدبيرك وتدبير كريون .

تريسياس —

ليس كريون مصدر شر لك وإنما أنت مصدر الشر لنفسك .

أوديپوس —

أيها الثروة ، أيها السلطان ، أى تفوق الفن ، أى حسد تثيرين فى النفوس بالقياس إلى الرجل البارز الذى يلحظه الناس . هذا كريون قد أحفظه السلطان الذى أهدهته إلى مية دون أن أطلبه إليها ، فإذا هو ينسل من تحتى

يريد أن يسقطني ويثل عرشي مستعينا على ذلك بهذا الساحر ، بهذا الماكر ، بهذا المشعوذ الخائن ، الذى لا يرى إلا المال والذى هو أعمى فى فنه ، ولأفانبنى متى كنت كاهنا بصيراً ؛ ما بالك حين كانت تلك الكلبة تلقى عليك ألغازها لم تقل كلمة لتتخذ أهل تلك المدينة ؟ فلم يكن تفسير ذلك للفر لأول طارق على المدينة ، وإنما كان خائفاً بكهانة الكهان . لقد ظهر حينئذ لأحظ لك من علم تلقىه فى نفسك الطير ، أو توحىه إليك الآلهة . وأقبلت أنا الذى لم يكن يعلم شيئاً فاضطرت تلك الكلبة إلى الصمت . ألهمنى عقلى ذلك الجواب لم توحه إلى الطير . أما الآن فأنت تحاول ردى عن السلطان ، تريد أن تجلس إلى جانب عرش كليون . وما أرى إلا أنك ستدفع مع شريكك ثمناً غالياً لتطهير المدينة . ولولا أنك شيخ فان لعرفت كيف أردك إلى العقل وأحوالك عن الخيانة .

#### رئيس الجوقة —

أرى أن الغضب هو الذى أنطق تريسياس وهو الذى أنطقك أنت أيضاً . ولسنا فى حاجة إلى الخصومة وإنما نحن فى حاجة إلى أن نتبين كيف ننفذ أمر الآلهة .

#### تريسياس —

مهما تكن ملكاً فإن لى أن أتحدث إليك كما يتحدث الند إلى نده ، هذا حقى . لست عبدك إنما أدين بالطاعة لأبولون، ولن أكون مولى لكليون فى يوم من الأيام . فلا قل لك فى صراحة إذن ما دمت تعيرنى فقدان البصر ، إن عينيك مفتوحتان للضوء ، ولكنك لاترى ما أنت فيه من شر ولا ما اتخذت لنفسك من منزل ، ولا من تعاشر من الناس . أتعرف بمن ولدت ؟ أنك تجهل أنك بغيض إلى أسرتك فى الدنيا وفى دار الموتى، وستصيبك اللعنة من أهلك وأمك فى يوم واحد فتخرجك عن أرض الآمن والطمانينة . إنك ل ترى الضوء الآن ولكنك عما قليل ستعيش فى ظلمة الليل ، ستهيم بشكائك فى كل مكان . وستردد الجبال كلها

أصدقاء صياحك حين تعلم هذا الزواج العفس الذى انتهت إليه فى بيتك بعد سفر سعيد . إنك تجهل أيضا هذه الشرور الكثيرة التى تحيط بك ، والتى ستردك إلى موضعك الذى ينبغى لك ، وتجعلك مواسيا لأبنائك . والآن تستطيع أن تسمى القالة فى وفى كريون . فلن تصب المصائب على أحد من الناس كما ستصعب عليك .

أوديبوس —

أمن المحتمل أن أسمع منه هذا الكلام ؟ ألا تمضى مسرعا إلى الهاكة ؟ ألا تنصرف عن هذا القصر عائدا إلى دارك ؟  
تريسياس —

لولم تدعنى لما أقبلت .

أوديبوس —

لم أكن أعلم أنك ستقول هذه الحقايق ، ولو قدرت ذلك لاستأنيت فى دعوتك إلى قصرى .

تريسياس —

إذى لاحق فى رأيك ، ولكنى كنت عاقلا رشيدا فى رأى أبويك اللذين منحك الحياة .

أوديبوس

أى أبوين ؟ أتمم ، من منحنى هذه الحياة ؟

تريسياس —

إن هذا اليوم سيمنحك الحياة والموت .

أوديبوس —

ما أشد الغموض والألغاز فيما تقول .

تريسياس —

أأست بطبيعتك ماهراً في حل الألغاز؟

أوديوس —

أهني في مصدر عظمتي .

تريسياس —

ومع ذلك فمذه العظمة قد أهلكتك .

أوديوس —

ولكن إذا انتقلت المدينة فما يعنيني بعد ذلك .

تريسياس —

سأنصرف إذن ، قدنى أيها الصبي .

أوديوس —

نعم ليقدمك هذا الصبي فإن محضرك يسوءني وغيبتك تريخني .

تريسياس —

سأنصرف ، ولكنني سأقول قبل ذلك فيم جئت هنا ، فإنني لا أخاف وجهك لأنك لا تستطيع أن تهلكني . ولإذن فأنا أعلن اليك أن الرجل الذي تبحث عنه موعداً منذراً لأنه قتل لايوس مقيم هنا على أنه غريب وسيعرف الناس أنه من أهل ثيبة ، ولن يستمتع بهذا الاستكشاف . إنه يرى ولكنه سيفقد بصره . إنه عظيم الثراء ، ولكنه سيُسأل القوت ليعيش ، وسيسعى على قدميه إلى منفاه ملتصقاً طريقه بعصاه . سيعلم الناس أنه في الوقت نفسه أب وأخ للصبية الذين يعيشون معه ، وأنه زوج وابن للمرأة التي ولدته ، وأنه قد اقترن بزواج أبيه بعد أن قتل أباه . اذهب إلى قصرك وفكر في هذا كله فإذا أثبت على الكذب فقل حيثئذ إن الكهانة لا تعلمني شيئاً .

( يخرج تريسياس ويدخل أوديوس في القصر )

إن هذا المشهد العنيف بين أوديب وتريسياس هو بداية التشابك ، فقد أطلق تريسياس الشرارة التي تبدأ صغيرة ثم تنتشر إلى أن تبلغ الحريق آخر الأمر ، فإن اصطدام أوديب بهذه التهمة التي يوجهها إليه تريسياس هو بداية القلق المعلق الذي سيدفع أوديب إلى تتبع الخيط إلى نهايته . وشخصية تريسياس هي شخصية تستمد قوتها من معرفتها بالحقيقة ، الحقيقة التي لا أحد لقوتها فقد عاش تريسياس في الوقت الذي كان يعيش فيه أبو أوديب الملك لايوس المقتول . فقد كان يعرف هذا الوحي المشرم وقد كاد أن ينساه ، ولم يرد أن يذكره أول الأمر ، فقد أراد أن يتجنب الشر وأن يورث العافية . ولكن أوديب الذي كان مدفوعاً برغبة بطولية في أن يكتشف القاتل ، وأن يثار للملك المقتول رأى أن صمت تريسياس وإصراره على ألا يوح بشيء أمر يبعث الريبة ، فلم يتردد في أن يتهمه بأنه اشترك في الجريمة دبرها وهياً لها . فكانت ثورة أوديب على تريسياس واتهامه له إستفزازاً لمشاعره فصرح بالحقيقة القاسية ، صرح بها دفاعاً عن نفسه وعن كريون الذي اعتبره أوديب شريكاً في المؤامرة ، لقد كان طبعياً أن يتخيل أوديب الموقف على هذه الصورة فقد هاله أن يواجه بتهمة كهذه لا يقبلها العقل ، فأعتقد أن كريون أخا الملكة والذي كان ولياً على عرش ثيبة قبل أن يعتليه أوديب ، أعتقد أن كريون قد أحفظه هذا السلطان الذي أهدته إليه ثيبه ، فدبر هذه المؤامرة مع تريسياس لكي يظفر بالسلطان ومن هنا كان هذا الحوار العنيف بين أوديب وتريسياس .

وكانت هذه العبارة الماتية التي تحدث فيها أوديب عن الثروة والسلطان وفن الكهانة وعن الحسد الذي يصيب الناس بالقياس إلى الرجل البارز ، ثم أخذ يصب جام غضبه على كهانة تريسياس ، وآثار فيه كبرياءه عندما عبره فقدان البصر ، فعز على تريسياس وهو الكاهن الأكبر الذي كان

يطلق عليه صوفوكليس اسم الملك تأثرا بما كان مألوفاً في أثينا بعد زوال سلطان الملوك بعد أن تحولت إلى جمهوريات ، عز على ترسياس الذى لا يقل مكانة عن الملك نفسه أن يتهم بالخيانة وتدمير المؤامرات فأعلن ما أعلن متأثرا بغضب شديد ، ويخرج ترسياس وقد ترك في نفس أوديب ثورة لا تهدأ جعلته يزداد تمسكا بالحادثة وإمحانا في الاستقصاء والبحث ، غير أن كريون الذى بلغته أنباء التهمة التى يوجهها إليه أوديب يدخل إلى المسرح وهو شديد التأثر ليعلن إلى المواطنين براءته ، فيدخل عليه أوديب وتنشأ بينهما مناقشة حادة يدفع فيها كريون عن نفسه هذه الجناية في خطاب مؤثر يعتمد على العقل وعلى الدليل تلو الدليل ، ولكن أوديب كان قد استبد به الاعتقاد فلم يقتنع بأقوال كريون وأصر على اتهامه بالخيانة ، فتدخل جوكاسته التى تنفر من خصومة الرجلين في وقت يحتاج الوباء فيه المدينة وتناشدهما أن يعودا إلى القصر وألا يحولا الأمر اليسير إلى أمر ذى خطر ، ولكن كريون يستنزل على نفسه اللعنة أمام أخته إن كان قد أتى شيئا مما يتهمة به أوديب ، فلا يسع رئيس الجوقة وقد شاهد كل ما جرى بينهما إلا أن يناشد أوديب أن يرعى حرمة هذا الرجل الذى تقدمت به السن وأن يكبر قسمه . فليس من الخير أن يضيفا إلى الآلام الجسام التى تلم بهذا البلد آلاما أخرى ، فيتركه أوديبوس كارها ويخرج كريون معتمدا على ثقة الناس ، وتظل جوكاسته مع أوديب تريد أن يعرف أسباب هذه الخصوصية التى جرت بينه وبين أخيها فيتردد أوديب ولكنه يعلن لها أن أخاها يأتمر به ويزعم أنه قاتل لايبوس ، فإكان من جوكاسته وقد رأت ما رأت من قلق أوديب ومورته إلا أن تهدىء من روعته .

جوكاسته .

بحق الآلهة أنبئنى أيها الأمير فيم هذا الغضب العظيم الذى دفعت إليه ؟

أوديبوس —

سأنبئك بذلك لأنى أكبرك أيتها المرأة أكثر مما يكبرك هؤلاء الناس ،  
إنما دفعنى إلى هذا الغضب كريون واثماره بى .  
جوكاسته -

أبن عما تريد لاتبين أحق ما ترميه به من الخيانة .  
أوديبوس —

يزعم أنى قاتل لايوس . .

جوكاسته —

أيعرف ذلك بنفسه أم أنباه به شخص آخر ؟  
أوديبوس —

أرسل إلى بذلك كاهنا شريرا ، فأما هو فزعم أنه لا يعرف شيئا .  
جوكاسته —

لا تحفل بهذا القول واسمع لى فإننى أعتقد أن ليس بين الناس من يحسن فن  
السكاهة . وسأثبت لك هذا فى ألفاظ قليلة . لقد ألقى فيما مضى من الزمان  
إلى لايوس وحى لا أقول من أبولون نفسه ، ولكن من بعض خدامه  
وكان هذا الوحى يذيع بأن الملك مقتول بيد ابنه الذى يولد له منى ومع ذلك  
فالناس جميعا يؤكدون أن لصوصا من الأجانب قد قتلوا لايوس منذ زمن  
بعيد فى طريق ذات ثلاث شعب . فأما ابنه فلم تمض على مولده ثلاثة أيام  
حتى قيده ودفعه إلى أيد أجنبية طرخته بالعراء على جبل وعر . وكذلك لم  
يتم أبولون وحيه فلم يقتل ابن لايوس أباه ، ولم يقتل لايوس بيد ابنه .

وما أكثر ما كان قد رسمه الوحى فلا تحفل بذلك ولا تلتفت إليه ،  
إذا رأى الآلهة أن يظهروا الناس على شيء من عليهم أعانوه إليهم بأنفسهم  
(صمت)



اوديوس —

أيتمها المرأة ما أشد ما تثير هذه القصة في نفسى من الشك والاضطراب !

جوكاسته —

ما هذا الخوف الذى يثيره في نفسك رجوعك إليها ؟ .

اوديوس —

أظننى سمعتك تقولين أن لا يوس قد قتل في طريق ذات ثلاث شعب .

جوكاسته —

قيل ذلك وما زال يقال .

اوديوس —

وفي أى مكان وقع هذا الحدث المنكر ؟ .

جوكاسته —

في بلاد الفوكيين حيث تلتقى الطريقان الآيتيان من دلف ودوليس .

اوديوس —

وكم مضى على الحدث من الزمن ؟

جوكاسته —

أذيع نبؤه في المدينة قبل أن ترقى إلى عرشها بزمان قليل .

اوديوس —

أى زوس ماذا أردت أن تصنع بي ؟

جوكاسته —

ماذا يا ايدىوس ؟ ؟ ماذا يدفعك إلى هذا القاق ؟

اوديوس —

لا تسألنى . كيف كان لا يوس ؟ وماذا كانت سنه ؟

جوكاسته —

كان رجلا طويلا قد وخط الشيب رأسه وكانت فيه ملامحك .

اوديپوس —

ما أشقاني . . . . يخيل إلى أني إنما استزلت اللغة على نفسي منذ حين وبغير علم .

جوكاسته —

ماذا تقول ؟ إنى لأخاف أن أرفع إليك عيني أيها الأمير .

اوديپوس —

أخشى أشد الخشية أن يكون الكاهن قد رأى جليلة الامر ، واسكنك تزيدني علما إن أضفت كلبة واحدة .

جوكاسته —

وأنا أيضا قلقة ولكنك لن تلقى سؤالا إلا أسرعت بالإجابة عنه .

اوديپوس —

أكان مسافرا في جماعة صغيرة أم كان يتبعه حرس ضخم كما يصنع الأقوياء ؟

جوكاسته —

كانوا خمسة ليس غير ، وكان بينهم مناد ، وكانت عجلة واحدة تحمل لايوس .

اوديپوس —

آه ، الآن يتضح الامر ولكن من أنباك بهذا كله أيتها المرأة ؟

جوكاسته —

خادم نبأ وحده .

اوديبوس —

أهو الآن في القصر؟

جوكاسته —

لا ، لقد عاد فرأى أمور المدينة اليك بعد موت لايرس فتوسل إلى آخذا بيدي في أن أرسله مع القطعان يرعاها بعيداً عنك وعن المدينة . وقد أجبتنه إلى ما أراد فقد كان يستحق مني أحسن ما يستحقه المولى الأمين .

اوديبوس —

أيمكن أن يعود إلينا مسرعاً ؟

جوكاسته —

من غير شك ، ولكن لماذا تريد ذلك ؟

اوديبوس —

أخشى أيتها المرأة أن أكون قد أسرفت في القول ، ولهذا أريد أن أراه .

جوكاسته —

سيعود ولكنني أستحق فيما أظن أن تنبئني بما يقلقك أيها الملك .  
وهنا يباغ الصراع أشده في نفس أوديب ، ويستولى عليه قلق جارف ، وتلتقي كلمات جوكاسته عنده بقصة القتل الذي اقترفها فقد قتل شيخاً في طريق ذات ثلاث شعب ، فما أن تسأله جوكاسته عن القلق الذي يساوره حتى ينطق في الحديث عن نشأته وعن أبيه بولمبيوس وأمه ميروبا وعن هذا الرجل الذي أهانه في بعض مجامع اللهو ، وزعم له أنه ولد من أسرة مجهولة وكيف أثاره ذلك فخرج إلى دلف ليستشير أبولون ، فلم يكن من أبولون إلا أن أعلن له كوارث أخرى بغیضة ، أعان له أن القدر قد كتب عايشه أن يقتل أباه ويتزوج أمه .  
فيتحول عن كورنتة ويقابل شيخاً راكباً عربية ، فتحدث مشاجرة بينه وبين الشيخ فيصب على رأسه عصاه ويقتله .

فإذا كان هذا الشيخ الذى قتله متصلا على نحو ما بلايوس فليس فى الناس أشد منه شقاء وليس فيهم أشد منه مقتا عند الآلهة .  
ولذلك فهو يصر على مقدم هذا الرجل الذى نبأ وحده ، فهو الأمل الوحيد الباقى عند أوديب ، فإن هذا الرجل إذا قال مثل ما تقول جوكاسته إن الذى قتل الملك جماعة لا فرد واحد فليس هو القاتل . أما إذا ذكر أن رجلا واحدا هو الذى قتل الملك فإن يكون القاتل غير أوديب . وهنا يبلغ صوفوكليس القمة فى تدليق أنظار المشاهدين على الموقف ، فلم يبق غير خيط واحد من الأمل ، وترسل جوكاسته فى طلب الخادم ويدخلان إلى القصر ثم يتحدث رئيس الجوقة فيتغنى بالطهر الذى من أجله شرعت القوانين العليا التى هبطت من السماء أو التى فيها يحيا إله عظيم لا تدركه الشيخوخة . ويدعو الآلهة أن يكون ما يقع من الأحداث ملائما لوصى الآلهة ، وألا يخرج الدين عن سلطانه الخالد ، وهو بذلك يصور غضب الجوقة لما كان من إنكار الملكة لصدق الوصى والكهانة . وما إن ينتهى رئيس الجوقة من حديثه حتى تدخل جوكاسته تحمل فى يديها بعض التيجان والطيب ، وتقرب من مذبح أبولون فتقرب إليه هذا القربان سائلة إياه أن يرفع عن أوديبوس الرجز وأن يحمل إليه الأمان وينقذه من الشر ، وبينما تقدم قربانها إذ يدخل رسول يسأل عن قصر الملك فتقابل به جوكاسته فقد جاء يعلن إليها وإلى الملك أن سكان كورنته قد اختاروه ملكا عليهم بعد وفاة بوليبيوس الشيخ الذى تبناه بنفسه حتى شب ، فتفرح جوكاسته للنبا وتذهب فى استدعاء زوجها أوديبوس لكن يسمع بنفسه من فم الرسول نبأ وفاة أبيه بوليبيوس . فيأتى أوديبوس ويرد إليه هذا النبا شيئا من الثقة ، وتحاول جوكاسته أن تقنعه بالعدول عن الخوف من فكرة الاقتران بأمة فكثير من الناس اقترنوا بأمهاتهم فى أحلام الليل ، وهنا نلاحظ أن جوكاسته كانت تخشى من الحقيقة وتحب الواقع وتشبث به ، فبينما نرى أوديب مشغولا بالحادثة التى تملك عليه كل شيء فلا وقت عنده

للتأمل في الواقع نرى جوكاسته تحاول أن تشي أوديب عن البحث عن حقيقته ،  
وتغريه بالاستسلام للموقف ، ولكن الرسول لا يجعل هذا الموقف يطول فهو  
قد جاء ليعلن إلى أوديب أن سلطان كورنتة ينتظره .

ولكن أوديب الذي ما يزال يخاف أن يتزوج بأمة يرفض الذهاب . فيعلم  
الرسول أن أوديب يهدده وحى خطير من الآلهة ، وحى جعله ينفي نفسه من  
مدينة كورنتة ، ويشاء القدر أن يكون هذا الرسول هو الذي تسلم أوديب إنه  
ليس ابنا لبوليبيوس ، وإنما تسلمه من راع آخر وأنتذه من الهلاك بأن  
أعطاه إلى بوليبيوس ، وما إن سمع أوديبوس هذا النبأ الجديد حتى صاح في  
الناس أن يأتوه بهذا الراعى الذى كان يعمل عند لايس والذى أمر أن يحمل  
أوديبوس إلى جبل وعرف فتحاول جوكاسته أن تشفيه في ضراعة ، ولكنه يصرخ  
في الناس أن يأتوه بهذا الراعى فتخرج جوكاسته باكية يائسة ، ويسخر أوديب  
من كبرياء جوكاسته التى ظن أنها تستخدم من مولده الرضيع فتردد الجوقة في  
نشاط وفرح غناء تشيد فيه بأوديبوس الذى اعتبرته من نسل الآلهة متأثرة بما  
سمعت من أقواله وفي هذا ترشيح بديع لماستكشف عنه الحوادث من خيبة الأمل ،  
ولا يمضى وقت طويل حتى يقبل هذا الراعى الذى أرسل أوديبوس في  
استدعائه .

### أوديبوس —

إذا كان حقا على أيها الشيوخ أن أتوسم رجلا لم أره قط فإننى أظن أن هذا  
المقبل هو الراعى الذى نبحث عنه منذ زمن طويل ، فإن شيخوخته التى بعد  
العهد بها تلائم شيخوخة هذا الرسول ، على أنى أعرف هذين اللذين يقودانه  
فهما من خدمى . ولكنك أنت وقد رأيت هذا الراعى من قبل تستطيع أن  
تنبئنا بهلم ذلك .

رئيس الجوقة —

تعلم أنى أعرفه فقد كان ملكا للايوس وكان من أشد رعاته أمانة له ووفاء .

اوديبوس —

سأبدأ بسؤالك أنت أيها الغريب الكورنتى أهذا هو الرجل الذى تتحدث عنه ؟

الرسول —

هو بعينه . إنك لتراه .

اوديبوس —

أيها الشيخ أنظر لى وأجب عن كل ما ألقى إليك من سؤال . . أكنت فيما مضى من الدهر ملكا للايوس ؟

الخادم —

كنت عبده لم يشتري ، ولكنى ولدت ونشأت فى قصره .

اوديبوس —

ماذا كنت تصنع ؟ وأى حياة كنت تحيا ؟

الخادم —

انفقت معظم حياتى راعيا للقطعان .

اوديبوس —

فى أى مكان كنت تقيم ؟

الخادم —

كنت أقيم على جبل الكثيرون أحيانا وأحيانا فى بلد يجاوره .

اوديبوس —

هذا الرجل أتذكر أنك رأيته هناك ؟

الخادم —

ماذا كان يصنع ؟ عن أى الرجال تتحدث ؟

أوديبيوس —

عن هذا الذى تراه . ألقية قط ؟

الخادم —

لا أستطيع أن أجيب من الفور لأنى لا أذكر .

الرسول —

لا غرابة فى ذلك يامولاي . لقد نسى كل شيء ولكنى سأذكره فى وضوح وجلاء . أنا واثق بأنه عرفنى حين كان يرعى طائفتين من القطعان ، وكنت أرى طائفة واحدة ، وقد أقمنا معا على الكثيرون ثلاثة فصول من الربيع إلى أن ظهر الدب . فلما أقبل الشتاء عدت إلى حظائرى وعاد هو إلى حظائرى لايوس . أهذا حق ؟ ألم تجر الأمور كما وصفت ؟ .

الخادم —

حقا ولكن هذا بعيد العهد :

الرسول —

والآن أتذكر أنك دفعت إلى صيبا لأربيه كما لو كان ابنى ؟

الخادم —

ماذا تقول ؟ لم تلق هذا السؤال ؟

الرسول —

ها هو ذا أيها الصديق ذلك الذى كان صيبا حينئذ ،

الخادم —

اتهلك الآلهة ، ألا تؤثر الصمت .

اوديپوس —

لا تغضب عليه أيها الشيخ فإن الفاظك أنت هي الخليفة أن تثير الغضب  
لا ألفاظه .

الخادم —

أى خطيئة اقترفت يا خير السادة .

اوديپوس —

خطيئتك أنك لا تجيب بشيء عن أمر الطفل الذى يسألك عنه .

الخادم —

لأنه يتحدث عن غير علم ويضيع وقته .

اوديپوس —

إن لم تجب طائعا فستجيب كارها .

الخادم —

لأنى أقسم عليك بالآلهة ألا تعذبى ولا تشق على فإنى شيخ كبير .

اوديپوس —

ألا تريدون أن تسرعوا فتجمعوا يديه خلف ظهره .

الخادم —

ما أشقانى ! فم هذا العذاب ؟ ماذا تريد أن تعلم ؟

اوديپوس —

هذا الصبي الذى يتحدث عنه : هل دفعته إليه ؟

الخادم —

نعم وددت لو مت فى ذلك اليوم .

اوديپوس —

سينزل بك الموت إن لم تقل ما يجب أن تقول .



الخادم —

وأشد من ذلك تأكيذاً أنى هالك أن تكلمت .

أوديوس —

يخيل إلى أن هذا الرجل يريد أن يدور .

الخادم —

كلا ، لقد أنبأتك بأنى دفعت الصبي إليه .

أوديوس —

وومن تلقيت هذا الصبي ؟ أكان ابنك أم تلقيته من إنسان آخر ؟

الخادم —

لم يكن ابني بل تلقيته من بعض الناس .

أوديوس —

من أى المواطنين من هنا ؟ من أى بيت ؟

الخادم —

بحق الآلهة يا مولاي لا تسألني عن أكثر من هذا .

أوديوس —

إنك ميت إن اضطرت إلى أن أعيد عليك هذا السؤال .

الخادم —

إذن فقد ولد هذا الصبي في قصر لاوس .

أوديوس —

أولد لعبد من عبيده ؟ أم ولد له هو ؟

الخادم —

واحسرتاه ! هذا ما يفطنني أن أقوله .

اوديبيوس —

ويفظني أن أسمعه . ومع ذلك يجب أن تتكلم .

الخادم —

كان يقال إنه ابن الملك ، ولكن في القصر امرأتك تستطيع أن تنبئك بحليلة  
الامر .

اوديبيوس —

هى التى دفعته إليك ؟

الخادم —

نعم أيها الملك .

اوديبيوس —

لماذا ؟

الخادم —

لأهلك

اوديبيوس —

أ أم ، تقدم على ذلك ؟ ما أشقاها

الخادم —

خوفا من وحى مشيؤم .

اوديبيوس —

أى وحى ؟

الخادم —

كان يقال إن هذا الصبي لو عاش لقتل أبويه .

اوديوس —

ولم دفعته إلى هذا الشيخ ؟

الخادم —

إشفاقاً عليه يا مولاي . قد رت أن سيحمله إلى بلد آخر حيث يعيش هو :  
وهو أنقذ حياته فكان ذلك مصدر شقاء عظيم . فلو قد صدق ما يقول  
لكنت أشقى الناس وأنكدهم حظاً .

اوديوس —

واحسرتاه ! لقد استبان كل شيء . أيها الضوء ، أيها الضوء لعلى أراك  
الآن للمرة الأخيرة . لقد أصبح الناس جميعاً يعلبون ، لقد كان محظوراً  
على أن أولد لمن ولدت له وأن أحيا مع من أحيا معه . وقد قتلت من لم يكن  
لي أن أقتله .

( يسرع إلى القصر . ويذهب الراعيان . أما  
الكورتى فإلى الشمال ، أما الآخر فإلى اليمين .  
المعذب خال ) .

يخرج اوديوس وتغنى الجوقة غناءها الحزين ، لقد رمى اوديوس فأبعد ،  
لقد ظفر بالنعيم والمجد ، لقد أهلك تلك العذراء ذات الخالب الحجن ، لقد كان  
قائماً في بيته كالبرج الشاهق يرد عنا الموت ..... واليوم أى الناس يشقى  
بما هو أشد إيلاماً من هذا . أى الناس يغرق في أمواج من العذاب أعنف من  
هذا العذاب ..... إن الآلهة يمتنون هذا الزواج الذى جعل لأديوس من  
أمه أولاداً ..... ثم يدخل خادم فيعلن أن جوكاسته قد فارقت الحياة ،  
لقد مضت ذاهلة حتى إذا عبرت البهو قذفت نفسها نحو سرير الزوجية مستأصلة  
شعرها بكلتا يديها . أما اوديوس فقد كان يهيم مضطرباً غائب الرشد يبحث عن  
زوجته ثم هداه إلهها في هذه الثورة إله لا أدرى من هو ..... هنالك بحث

صبيحة منسكرة واندفع إلى الباب المغلق فيدير حديدته المجوف ثم يقذف نفسه في الحجرة وهناك يرى امرأته وقد شنت نفسها ، فما يكاد الشقي يشهد هذا المنظر حتى يدفع من فيه زفيراً مروعاً ، وينزع المشابك الذهبية التي كانت قد اتخذتها زينة ثم يدفعها إلى عينيه قائلاً :

« ستظلان في الظلمة فلا تريان من كان يجب ألا تراه ، ولا تعرفان ما لا أريد أن أعرف بعد اليوم » .

ثم يصبح بالخدم أن اقتحموا الأبواب لكي يظهر لأهل ثيبة جيئاً قاتل أبيه ، ثم يدخل أوديبوس إلى المسرح دامياً وقد فقت عيناه ويتقدم متحسناً طريقه فيبعث شكاته الالهية إلى رئيس الجوقة مرسلًا صيحاته إلى أصدقائه أن يقودوه إلى مكان بعيد من هذه الأرض فقد أصبح موضوع البغض من الآلهة ومن الناس جميعاً ثم يدخل كريون فيناشده أوديبوس أن يقذف به بعيداً عن هذه المدينة حيث لا يراه أحد ولا يتحدث إلى إنسان ، ثم يضرع إليه أن يشفق على ابنه وأنه يشعلها بعطفه ، ويتوسل إليه في أن يدعوها لكي يتحسسها بيده فإذا بابنتيه تاتيان باكتين من بعيد ويسمع صيحاتها فتهتد يداها باحتين عنها ، ويتوسل إلى كريون ألا يخلى بينهما وبين البؤس والجوع وألا يسوى شقاءهما بشقائه . ثم يدخل اوديبوس إلى القصر يقوده كريون ، وتذبح ابنتاه والخدم وقد وعده كريون بأن ينفيه عن هذه الأرض .

وهكذا تنتهى مأساة هذا البطل العظيم الذى كان عليه أن يتلقى ضربة القدر المحتومة ، أن ينزل بنفسه تلك الفظاعة وأن ينتهى بطلا كما بدأ بطلا .

وسواء أكان المشهد الأخير والتصوير الأخير للمأساة هو الذى يبرز الفاجعة ويؤكددها أم كان بناء المأساة كلها أو روحها هو الذى يتضمنه

ويبرزه فإن المأساة اليونانية تحمل إلينا مفهوما من مفاهيم العقل الإنسانى ومن تجربته ، وهى تصنع ذلك بأن تظهر لنا أن ما يعانى به الإنسان إنما هو نتيجة مباشرة لكونه إنسانا وليس إلهيا .

ولعل أروع ما فى مأساة صوفوكليس الخالدة هو تلك القوة الدرامية الهائلة المنبعثة من ذلك التكتيل للحركة والتكديس للحوادث فى تلك الوحدة الوثيقة والحيز الضيق (١) ، فكاتب المأساة اليونانية لا يهتم أن يعرض الاحداث لمجرد كونها أحداثا ، كما لا يهتم أن يدرس الشخصية لمجرد كونها شخصية ، فالحبكة الفرعية أو ما يمكن أن يتفرع عن الحادثة الرئيسية من فروع أمر يتجنبه مؤلف المأساة اليونانية . فليس فيها شيء يمكن أن يضيفه المؤلف إلا ما تتطلبه الحادثة الرئيسية وما يكون منها بسبب مباشر ، كما لم يحاول أحد أن يستخدم المشاهد الثانوية التى من شأنها أن تجعل الحدث الرئيسى يظهر جنبا إلى جنب مع أحداث الحياة العادية التى ، كان يستعملها شكسبير ويستعين بها فى التأثير التراجيدى .

إن الشيء الوحيد الذى كان يظهر إلى جوار الحدث الرئيسى فى المأساة اليونانية هو نشاط الآلهة أو إن شئت فسمه القانون العام لهذا العالم . والاثـر الفنى لهذا التركيز هو السرعة والحسم والتطور الواضح لفكرة المأساة ، وبعد فما الحكمة الكبيرة من وراء تعرض هذه الشخصية التعسة فى هذه المأساة لكل هذه الآلام ؟ أو بعبارة أخرى لماذا استحق أوديب أن ينتهى به الأمر إلى هذه النهاية المفجعة وهو الإنسان الذى قاده القدر على غير علم منه إلى ما اقترفه من فظائع ؟

هذا هو ما يجيب عنه برنارد نوks Bernard Knox فى تحليله الرائع لشخصية أوديب ومأساته فى المقال التالى .

---

( ١ ) توفيق الحكيم فى مقدمة كتابه أوديب الملك .

## تحليل برنارد نو كس لشخصية أوديب (١) وتفسيره لمأساته

أن شخصية أوديب لصوفوكليس ليست مجرد عمل فنى كبير لشاعر عظيم ،  
ولست كذلك شخصية كلاسيكية تمثل العصر الذى نشأت فيه فحسب ، بل أن  
أوديب هو إلى جانب ذلك واحد من سلسلة طويلة من أبطال التراجيديات  
الذين يعتبرون جميعا رموزا لطموح الإنسان ويأسه ، وتصويرا لموقف الإنسان  
الحقيقى ، ومكانه فى هذا العالم .

تظهر لك هذه المشكلة الأساسية فى السطور الأولى من مسرحية « أوديب  
ملك » ، لصوفوكليس ، وذلك من خلال كلمات كاهن زوس عندما وجه خطابه إلى  
أوديب فى مطلع المسرحية ، وقد استطاع الكاهن أن يحدد فى هذه الكلمات  
وجهة نظره ونظر الشعب فى شخصية أوديب منقذ ثيبة ، وحاكما المطلق ،  
وقصارى أملها فى إنقاذ المدينة من الطاعون المهلك الذى أحاق بها .  
يقول الكاهن :

« اننا نلتمس معونتك ، لا باعتبارك رجلا مساويا للالهة ، ولكن باعتبارك  
الأول بين الناس جميعا ، هلم يا أحكم الناس أصلح أمر المدينة » .

إذا تأملنا هذه العبارة الأخيرة التى وصف بها الكاهن أوديب فسنرى أن  
الجزء الأخير منها حقيقة لا سبيل إلى الشك فيها أو إنكارها ، فأوديب  
ملك ثيبة هو حاكما المطلق ، وكلمة Tyrannos اليونانية ليست مرادفة

---

( ١ ) هذا المقال من أروع ما قرأنا فى تحليل الشخصية وتحليل المأساة ، وهذه الدراسة  
تتضمن تمايلا للشخصية فى الروايتين مما « أوديب الملك » و « أوديب فى كولونا » .

في المعنى لكلمة Tyrant الانجليزية التي هي بمعنى طاغية ، كما أنها ليست مرادفة لكلمة King التي بمعنى ملك . إن كلمة Tyrannos تعنى الحاكم المطلق الذي قد يكون حاكما شريرا ، وقد يكون حاكما خيرا كما هو الحال عند اوديب . ولكنه في كلا الحالتين ليس هو الحاكم الذي ظفر بالسلطان بطريق الوراثة . ولكن بطريقة بطولية ترجع إلى تفوقه وامتيازه ، وهو ليس ملصكا لأن نجاح الملك مقرون بمولده ، أما الحاكم المطلق فنجاحه مقرون بملكات الحاكم العقلية ، وقدراته .

وصف اوديب تلك السلطة المطلقة في المسرحية بأنها « الجائزة التي تنال بالأموال والجاهير » . ولعل العنوان الذي اختاره صوفوكليس لمأساته « اوديب الحاكم المطلق » هو أشد العبارات وأقواها تمكنا في المسرحية ، فإن اوديب كما هو معروف ليس هو الحاكم المطلق الذي جاء من خارج المدينة وظفر بسلطانها ، ولكنه ، وإن خيل إليه أنه آت من الخارج ، هو الملك الشرعي لثيبه لأنه ابن لايوس الملك السابق لثيبة . وهو في الحقيقة لا ينبغي أن يسمى ملكا بالمعنى الكامل لهذه الكلمة إلا بعد أن يكشف النقاب عن حقيقته وعن مولده . ولعله من الملاحظ أن الجوقة لم تطلق عليه هذا اللقب « لقب الملك » إلا في النشيد الكبير الذي غنته عقب معرفة اوديب لنفسه ، « دعوناك الملك الخير ، وقدمتا لك أعظم الشرف ، وجعلناك صاحب الأمر والنهي ،

غير أن كلمة Tyrant ما يزال لها مغزى أكبر وأوسع من ذلك . فأوديب في هذا النشيد بعينه هو مثال أو نموذج للناس جميعا . فحقيقة كونه حاكما ظفر بالحكم بمجهوده الذاتي ، وحقيقة كونه يحقق المثل الإغريقي للنجاح المكتسب بالذكاء والسمى الفرديين جعلت في اوديب رمزا صالحا للإنسان المتحضر الذي بدأ يعتقد ، في القرن الخامس قبل الميلاد ، بأنه يستطيع أن

يستحوذ على السلطان في الأقليم الذى يعيش فيه ، ويصنع مصير نفسه بنفسه ،  
ويصبح فى الحقيقة مساويا للآلهة أو نظيرا لهم .

تقول الجوقة فى نشيدها الذى أشرنا إليه منذ لحظة :

« لقد رمى أوديب قوسه إلى مالم يصل إليه أحد ، لقد ظفر بالنعيم والجد ،  
أى زوس ! لقد أهلك تلك العذراء ذات الخالب الحجن والأغاني الغامضة ،  
ولقد كان قائما فى بلدنا كأنه اليرج الشاهق ، يردعنا الموت ... » .

أصبح أوديبوس حاكما مطلقا منذ اللحظة التى أجاب فيها على اللغز الذى  
لقاه عليه « أبو الهول » . أجاب على هذا اللغز دون أن تعينه عليه الأنبياء أو  
توحى به إليه الطير ، أو تشير عليه به الآلهة ، واعتمد على ذكائه وحده ،  
واستطاعت إجابته هذه أن تظفر له بمدينة ثيبة وملكيتها ، وكانت الإجابة على  
اللغز كلمة واحدة هى « الإنسان » الذى قال عنه بروتاجوراس السوفسطالى  
« أنه مقياس جميع الأشياء » .

هذه البلدة المشهورة لبروتاجوراس هى خلاصة للروح التفاضلية والنقدية  
التي سادت التفكير اليونانى فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد . الإنسان  
هو مركز العالم ، يستطيع ذكاؤه أن يتغلب على جميع العقبات وهو سيد مصيره ،  
والحاكم الذى استحوذ على السلطان بذاته ، ولديه من القدرة ما يخول له الظفر  
بالتجاح والسعادة كاملتين .

وإذا رجعنا إلى مأساة أنتيجون التى كتبها صوفوكليس قبل أن يكتب  
روايته عن أوديب نرى الجوقة فى مأساة أنتيجون تشير فى أحد أناشيدها إلى  
هذا « الإنسان » الغازى المنتصر فتقول « كثيرة عجائب الدنيا وأهوالها ، ولكن  
ليس ثمة شئ أشد عجبا ولا هولاً من « الإنسان » ، لقد غزا البحار وعبرها  
وهى مضطربة تبيض أمواجها من حولا ، وهو الذى أخضع لسلطانه الأرض  
واستخدم الخيل والمحراث ليمزق جوفها ، وهى الإلهة الجلييلة ... » .



والإنسان ، كما يقول النشيد ، لم يسيطر على الأرض وحدها ، وإنما امتد سلطانه على الطير فأوقعها في ثنايا شباكها ، وذلل بمهارته أشد الحيوانات بأساً ووحشية ، وافترس من أسماك البحار ما لا عدد له ولا حدود . استطاع أن يصنع كل هذه المعجزات بماذا ؟ « بالمعرفة والمهارة الفنية » تقول الجوقة :

« تعلم المنطق ، وعرف مذاهب الريح ، وأدرك سلطان القوانين ، وذلل بمهارته أشد سكان النباتات ووحشية » وعرف كيف يحصى مساكنه من سهام البرد والرطوبة ، سير كل شيء بتجاربه ، ووجد في الحيل ما يتق به أحداث الزمان ، واكتشف ما يحول بينه وبين أشد العلل قسوة وفتكا ، الموت وحده هو العلة التي لم يستطع أن يمد منها محيصا ، إن مهارته وافتتانه ، واكتماله ، قد بلغت ما لم يكن يخطر على ذهن أحده .

تصور لك هذه الأناشيد إلى أي حد ارتفع سلطان الإنسان الذي علم نفسه بنفسه ، وسيطر على المدن بقوته ، واستحوذ على شتى العناصر وعلى الحيوانات وعلى ما تضمنته الحضارة من علم وفن . وواجه المستقبل بمصادر الثروة .

هذا « الإنسان » الذي صورته عبارات الكاهن في أول المسرحية ، وهذا « الإنسان » الذي حدثنا عنه الجوقة في مأساة أنتيجون ، هو أصدق وصف ينطبق على شخصية أوديب كما يظهر للقارئ والمشاهد من مطالع المسرحية .

وليست عبارات هذا النشيد وحده هي التي تهدف إلى تصوير أوديب بهذه الصورة البطولية التي يرى فيها الإنسان في أكل صورة على الأرض ، فإن شخصية أوديب محدودة في المسرحية بجميع الاصطلاحات والعبارات التي جاءت على لسانه هو والتي جاءت على لسان من خاطبه ووصفه ، ونحن إذا عدنا لتتبع الأوصاف التي خلعا صوفوكايس على شخصية أوديب سواء صدرت هذه

الأوصاف من أوديب نفسه أو من غيره من شخصيات الرواية فسنجد أن جميع هذه الأوصاف لن تخرج عن هذا المعنى الذى حدثنا به نشيد الجوقة فى مأساة أنتيجون . فجميع صور المسرحية واستعاراتها وتشبيهاتها تتألف فى إعطائنا هذا النموذج الفذ من الانسان ، فقد خلعت عليه المسرحية أوصافا شتى فهو الذى يدير دفة الحكم وهو قاهر البر والبحر ، وهو الذى يحرق الأرض ويقذفها ، وهو صائد الوحوش ، وسيد الكلام والفكر ، والمكتشف ، والمشرع ، والطبيب . ولم يقف الأمر عند هذا ، فقد واجهت المسرحية أوديب بمعضلة عقلية بالغة التعقيد والصعوبة ، ورأيناه وهو يحاول إخضاعها لسلطان عقله بإحسانها عن حل . وعرفنا كيف استطاعت لغة المسرحية أن توحي إلينا بشيء من المقارنة بين منهج أوديب ، وهو يبحث عن حل لمعضلته ، وبين مناهج العلوم والفنون التى استطاع إنسان ذلك العصر ، بفضلها أن يكون الحاكم المطلق لذلك العالم .

لقد كانت المشكلة التى واجهت أوديب فى أول الامر مشكلة تبدو عادية ويسيرة ، وكانت تتلخص فى هذا السؤال : من هو قاتل لايرس ؟ غير أن المشكلة اليسيرة هذه لم تلبث بعد قليل من التجرد والاستقصاء أن تحولت إلى مشكلة أخرى ولم يعد السؤال : « من هو قاتل لايرس ؟ » وإنما أصبح « من هو أنا » ، ولكى يجيب أوديب على هذا السؤال كان لا مفر له من أن يستعين بالناس والآلهة معا . ولم يكن جواب هذا السؤال بالشئ الذى يتوقعه ، فقد انقلب المرقف رأساً على عقب ، واقتضى هذا الانقلاب تحولا شاملا وسريعا فى وضع أوديب ذاته ، انقلبت الصورة إلى عكسها تماما ، فبعد أن كان أوديب البطل الأول أصبح المجرم الأول ، وبعد أن كان أحق الناس بالاحترام والحب أصبح أشدهم ضعة وأجدرهم بالمقت . وهذا هو ما سماه ارسطو فى كتابه « الشعر » وهو بصدد الحديث عن مأساة أوديب « يتحول الحدث إلى عكسه » وقد اقتضى هذا تحولا فى

مواقف الممثلين فبعد أن كان أوديب يستنزل اللعنة على قاتل لايرس أصبح يستنزل اللعنة على نفسه ، غير أن هذا الانقلاب في الأوضاع ، أو هذا التحول إلى العكس ، كما سماه أرسطو لا يقتصر على أحداث الرواية وحدها وإنما يتضح لك كذلك من الصور الفنية التي اعتنت الرواية بإبرازها والتي تحدد لك شخص أوديب باعتباره مثلاً للروح المكتشفة الناقدة لعصره . وعندما أتيج لهذه الصور الفنية أن تكشف عن مدلولاتها ، وأن تفصح عن مكنوناتها ، وجدنا المحقق قد تحول إلى متهم ، والصائد إلى فريسة ، والطبيب إلى مريض ، والمشرع إلى مجرم ، والكاشف عن الحق إلى الشيء الذي كشف الحق عنه ، والذي أطلق سراح وطنه إلى الشيء الذي أطلق سراحه . :

يقول الرسول لاوديب : « فككتك وأطلقت سراحك وكانت قدماك قد ثقتا من كبريهما » .

ووجدنا الذي كان يدافع عن الجريمة يتحول إلى من هو في حاجة إلى الدفاع عن نفسه ، ووجدنا الملك يتحول إلى رعية والمعلم لا يتحول إلى تلميذ فحسب بل يتحول إلى الشيء الذي هو موضوع الدراسة ، إلى النموذج . هذا هو تحول الحدث إلى عكسه أو هو تحول الإيجاب إلى السلب .

ورأينا الكلمات الأولى التي استهل بها الجوقة نشيدها في مسرحية أنتيجون والتي أشرنا إليها منذ لحظة ، والتي وصفت الإنسان الذي يمثله أوديب بأنه قائد الدقة الذي يدير سفينة الحكم . رأينا هذه الكلمات قد تحولت على لسان تريسياس إلى نقيضها ، فقد نعت تريسياس أوديب بأنه « سيرسو بسفينته في شاطئ مجهول » ورأينا الجوقة في مسرحية أوديب تصفه كذلك بأنه « سوف يرسو في نفس المرفأ العظيم الذي آوى والده من قبل » ثم تنسأل الجوقة « كيف استطاع حرث أبيه أن يحتمله في صمت طول هذا الوقت » .

هذا التحول إلى العكس هو أبرز ما في الحركة المسرحية للبأساة ، وهو يسير موازيا للصور الفنية ولأفعال الممثلين . إنه سقوط الحاكم المطلق الذي كان قابضا على زمام السلطة وكان في نظر نفسه مساويا للألهة ونظيرا لهم .

ولقد استطاعت العبارات التي جاءت على لسان السكاهن في أول المسرحية والتي جعلت أوديب في صورة ترمز للذكاء البشرى وتمثل ما حققه إنسان العصر من نجاح ، استطاعت هذه العبارات أن تتكاثر وأن تولد العديد من الصور التي صاحبت تطور الأحداث وسارت جنباً إلى جنب مع التحول الذي أصاب بطل المأساة . فأوديب لم يكن فقط مدير الدفة ، وحارث الأرض والمكتشف ، والمشرع ، والمحرر ، والطبيب . وإنما وصف إلى جانب ذلك بصفات حملت معاني أخرى غير المعاني التي سبقت وخلعت على أوديب صفة الماهر في حل الألغاز والأحاجي وجعلته ضليعا في العلوم الرياضية والحسابية ، وهذه الصفات الجديدة تبرز لنا جانبا آخر من جوانب الإنسان الملك والحاكم المطلق ، ولا يخفى علينا أنه من الأسباب التي مهدت لبطولة الإنسان في ذلك العصر وبلوغه شأوا بعيدا في الحضارة أنه استطاع أن يجيد حساب الأرقام وأن يستفيد منه في بناء حضارته على أساس من علوم الرياضة والحساب . ولعلنا لا ننسى أن من بين الكلمات التي كان يعجب بها أوديب كلمة مقياس أو معيار Measure وهي استعارة لها مدلولها إذا اقترنت بما للبدول الحسابي من قيمة ترتبط بحضارة العصر ورقية . وإذا رجعنا إلى المسرحية رأينا تريباس في أحد موافقه مع أوديب يسخر منه قائلا : « ألسنت بطيئتك ماهرا في حل الألغاز » . كما لا ننسى أن اللغز الذي طرحه الحيوان المهلك القائم على صخرة قريبا من مدينة ثيبة على أوديب والذي كان يلقي به على كل من مر به فإن لم يحله عدا عليه الحيوان فافترسه ، لا ننسى أن هذا اللغز الذي وفق أوديب إلى حله على الفور لغز قائم على الأرقام الحسابية

« ما هو الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع ، وفى الظهر على اثنتين ، وفى المساء على ثلاث ؟ » .

ثم عد بعد ذلك إلى بروميشيوس فى مسرحية ايسكلوس الذى يمثل قمعة التحضر فى الحياة البشرية فسترى أنه كان يعتبر الأرقام وحسابها من أولى المنح التى منحها للإنسان يقول « والأرقام كذلك اخترعتها فكانت أبرز اختراع وصلت إليه الإنسانية » .

ونحن لا ننسى أن الحضارة التى نشأت على ضفاف النيل فى العصور القديمة استطاعت أن تمكن الإنسان ، بفضل العلوم الرياضية والحساب ، من معرفة تحركات النجوم وحساب الوقت . وعرفنا من تاريخ صوفوكليس أنه اطلع على تاريخ هيرودوت وعرف منه العمليات الحسابية التى نتج عنها بناء الأهرام .

وتعزى إلينا كلمة « معيار أو مقياس » مرة أخرى فى عبارة بروتاجوراس المشهورة « الانسان هو مقياس أو معيار جميع الأشياء » . وفى روايتنا هذه قد عرف مقياس الإنسان الحقيقى عرف مقياسه الصحيح .

فالمسرحية مليئة بالآفيسة والمعادلات بعضها ناقص وبعضها زائف ، غير أن المعادلة الختامية للمأساة قد أطلعتنا على حقيقة صارمة مؤداها أن الإنسان ليس مساويا للآلهة ولكنه مساو لنفسه فقط ، لقد ساوى نفسه فى نهاية المأساة لا فى بدايتها وذلك لأن فى المأساة أوديين لا أوديبا واحدا .

الأول هو هذه الشخصية البطولية التى ظهرت أمامنا فى الفصول الأولى من المأساة ، الملك ذو الثروة والسلطان ، والملك ذو الطاقة الخارقة والعقل النافذ اللذين أوجدا موضوع البحث فى الحقيقة ، والثانى هو موضوع البحث ذاته ، هو

هذه الشخصية التي انتهكت أقدس المقدسات وارتكبت أنكر الفواحش وهي قتل أحد الأيوين أو كليهما .

إنه أكثر الناس استحقاقا للعنة . وحتى قبل أن يكتشف الأول منها الثاني وقبل أن يكشف أوديب البطل الستار عن أوديب القاتل كانا مشتركين ومعروفين بنفس الاسم الذى أطلق على كل منهما « أوديب » . أوديب أوديب القدم ، وهي كلمة تؤكد معنى التشويه الذى وسم جسد الملك العظيم وهو تشويه حاول أوديب نسيانه ، ولكنه لا يفترأ يعيد إلى الذهن دائما صورة المنبرذ الذى ألقى به على جبل الكتيرون وهو موثق القدمين ، إن هذا الطفل المنبرذ الذى أصبح أوديب العظيم قد صار بعد قليل الرجل المنبرذ الذى نفى نفسه عن المدينة .

ثم عد بنا مرة أخرى إلى كلمة أوديب « المتورم القدم » ، فسترى أن الشق الثانى منها وهو كلمة « القدم » مستخدم على طول المأساة فى عبارات ساخرة قصد بها استرجاع صورة أوديب الثانى إلى الذهن ، يقول كريون : « إن أبا الهول قد اضطرنا أن نشغل بما يقع تحت أقدامنا من أمور » .

ويقول تريسباس : « وستصيبك اللعنة ذات القدم الخيفة من أهلك وأملك »

#### Dread footed Curse

وتردد الجوقة هذه الكلمة من وقت لآخر فى أناشيدها فتقول :

« دعوا قدم قاتل لا يوس تتحرك أو تفر »

« إن القاتل رجل منبرذ وذو قدم مهملة »

« إن قانون زوس لذو قدم عالية »

« إن الرجل ذا الكبرياء ليسقط إلى مصيره المحتوم حيث لا يستطيع أن يحرك قدمه » وهكذا نرى أن تكرار كلمة القدم ( التى هى الشق الثانى من

كلمة أوديب ) على هذه الصورة الساخرة في جميع هذه العبارات ليس من قبيل المصادفة، وإنما هو محاولة لاستحضار صورة أوديب المجهول إلى المسرح وكشف النقاب عنه . وإذا تركنا الشق الثاني من الكلمة ورحنا للشق الأول منها وهو كلمة Oidi بمعنى متورم نلاحظ أن كلمة Oida كذلك تساوى بالعربية « أنا أعرف » .

وهذه الكلمة ، كلمة المعرفة واشتقاقاتها كثيرا ما خرجت من فم أوديب في المسرحية، فإن معرفته هي التي جعلته حاكما مطلقا ، وهي التي جعلته واثقا من نفسه وحازما ، المعرفة هي التي جعلت الإنسان في هذه المكانة التي وصل إليها ، جعلته سيد العالم .

وكلمة Oida بمعنى « أعرف » أو « أنا أعرف » ، تتردد في الرواية بنفس المعنى الساخر الذي ترددت به كلمة « قدم » ، وأحيانا ما تصل الكلمة في استعمالها إلى أقصى درجات التورية .

خذ مثلا الموقف الذي جاء فيه الرسول لينبيء أوديب بأن أباه بوليبيوس قد مات ، فقد أخذ هذا الرسول يسأل الناس الواقفين أمام قصر أوديب عن الملك بهذه الكلمات :

« أيها الغرباء ! هل فيكم من يستطيع أن ينبئني »

« أين يكون قصر الملك أوديبيوس »

« أنشئوني بنوع خاص أين الملك ذاته إن كنتم تعرفون »

وتنتهي الأسطر الثلاثة في الأصل اليوناني بالكلمات الثلاث الآتية :

OMIDIPOU ومعناها تعلمون أين

OEDIPOU ومعناها أوديب

ISTHOPOU ومعناها تعرفون أين

هذا المثل من أصدق الأمثلة على قدرة صوفوكليس على استعمال اللغة استعمالاً لا إيجابياً بالغ الروعة، فليس ثمة شك في أن الكاتب قد قصد من هذه الأسطر الثلاثة أن تنتهى هذه النهايات دون سواها ، وليس من شك كذلك في أن الكاتب قد راعى أن يعقد بين هذه الكلمات الثلاث علاقة تشتمل على هذا المضمون الإيجابي الذى يرمز إليه اسم أوديب بشقيه اللذين تحدثنا عنهما .

ومن ثم فإنك ترى أن المعادلة التى تنبنى عليها المأساة موجودة فى شكل رمزى فى اسم البطل ، هذه المعادلة التى سوف يقوم أوديبورس على حلها فى النهاية . كما أن اسم البطل بشقيه قد استخدم فى الرواية بطرق إيجابية قصد بها إبراز العلاقة التى تربط بين أوديب الطفل ابن لا يوس المتورم القدم وبين أوديب الحاكم المطلق والعارف بكل شيء .

أما كلمات كاهن زوس فى أول المسرحية فقد كانت تشير إلى معادلة من نوع آخر وذلك عندما توجه إلى أوديب بقوله « لئنا نضرع إليك أيها الملك ، لا باعتبارك رجلاً مساوياً للآلهة » إن هذا القول فى الحقيقة تحذير ، والتحذير لازم هنا ، فى أن أوديب كان يقسم فى المشاهد الأولى من المأساة بسمه التقوى والورع ؛ إلا أن تقواه لم تكن من النوع العميق الجذور . وإذا كان كاهن زوس لم يساوى بين أوديب وبين الآلهة فى الإبراء السابقة فإنه عقد فى الجزء التالى من حوار معادلة من نوع آخر وذلك عندما طلب من أوديب أن يساوى بين نفسه الآن وبينها عندما أنقذت ثيابه من أبى الهرل :

« لقد أنقذتنا فيما مضى فكن اليوم كما كنت أمس »

هذه هى أول إشارة فى المسرحية لموضوع المقابلة بين شخصى أوديب ،



فعبارة السكاهن كما ترى تتضمن الإشارة إلى شخصيتين متناقضتين أو قل تتضمن التمييز بين أوديب الذى فشل فى إنقاذ المدينة من الوباء المهلك الذى أحاق بها وبين أوديب الذى أجاب على لغز أبى الهول فأنتد المدينة منه ، إن عليه اليوم أن يجيب على لغز آخر غير أن الإجابة على هذا اللغز الآخر لن تكون سهلة كالإجابة على اللغز الأول، وذلك لأن حل اللغز الجديد لن يجعل أوديب مساويا لهذا الشخص الغريب الذى جاء إلى ثيبة فالتقى بأبى الهول عند أسوار المدينة وصرعه وأصبح الحاكم المطلق ، ولكنه سيجعل أوديب يعود إلى شخصه الحقيقي ، إلى أوديب ابن الملك لا يوس والملكة جوكاسته .

ولقد كرر أوديب لفظة «التساوى» أكثر من مرة فى حوارهِ ، يقول مجيباً على كلمات الكاهن زوس : «لست أجهل أنكم تألمون جميعاً ، ولكن ليس منكم من يتساوى الله بالملء» ، ثم يذكر «القياس» بعد ذلك وهى كلمته المفضلة عندما يستأخر بجىء كليون فيقول : «لقد طالت غيبته إذا قست الأيام التى مضت منذ فصل عن المدينة» ، ثم يضيف قائلاً : «إننى قلق عليه فقد تجاوزت غيبته ما كنت أحسب لها من الوقت» .

فهذا هو أوديب الذى يعتمد على الحساب والقياس وتلك هى خطته التى سوف تقوده إلى معرفة الحقيقة ، فإن حساب الزمن والمكان وقياس الأعمار والأرقام والأوصاف ومقارنة بعضها ببعض هى أدواته التى سوف تعينه على حل المعادلة الأخيرة وعلى التحقق من شخصية القاتل ، قاتل لا يوس . وليس من شك فى أن العملية الحاسمة الدقيقة التنظيم التى اكتشف أوديب بواسطتها الطريق إلى الحقيقة هى عملية العقل البشرى فى أكثر من ناحية . لأنها عملية رجل القانون الذى يتقصى آثار المجرم حتى يكشف عن حقيقته ، وهى كذلك عملية الطبيب الذى يحاول أن يجمع لديه من أعراض المرض وعلاماته ما يكشف له عن أصل العلة ونوعها . وهى كذلك عملية تقترن بعمليات فرويد فى تحليل النفس ، وهى فوق كل ذلك

عملية حسابية سوف تقتزن بالمعادلة الحقيقية التى تثبت صحتها .  
وتؤكد الطبيعة الحسابية للمشكلة منذ دخول كريون فى المشهد الأول  
عندما يقول :

« لم ينج من رفاق لايوس إلا رجل واحد ولم يكن لديه ما يقوله إلا  
شيء واحد » فيرد عليه أوديب قائلاً :

« ما هذا الشيء الواحد؟ ، هو أن من قتل لايوس ليس رجلاً واحداً بل جماعة  
من الناس .» مثل هذا القول يبدو كأنه مسألة حسابية يأخذ أوديب على عاتقه  
حلها . غير أن الجوقة التى تظهر على المسرح فى ذلك الوقت لم يكن لديها هذه الثقة  
التي عند أوديب ، وكان كل ما يشغلها هو التفكير فى هذا الوباء الذى انتشر فى  
المدينة ، والذى أخذت تتغنى به فى يأس . غير أنها فى أثناء غنائها تحدثنا عن هذا  
الوباء فى أسلوب مجازى يستعمل نفس التعبير الحسبان الذى استمعنا لمثله عند أوديب  
وعند الكاهن من قبل ، قالت الجوقة : « واحسرتاه ! إنى لأحتمل آلاماً لا تحصى .»  
ثم تقول بعد ذلك بقليل « وجعلت المدينة وقد فقدت أبناءها بغير حساب  
تهلك ويلح عليها الدمار فى غير رحمة ولا رفق » .

وهكذا ترى أن الرواية لا تطالعك منذ بدايتها بالحدث الرئيسى لحسب وإنما  
تطالعك إلى جانب هذا بهذه العبارات المجازية التى تتردد عن قصد ... وعندما  
يدخل تريسias تبدأ هذه العبارات المجازية بالتطور والكشف عن امكانياتها  
بشكل واضح . يقول تريسias وهو فى عنفوان غضبه :

« مهما تكن ملكاً فإن من حقى أن أكون مساوياً لك ، فى شيء واحد على  
الأقل ، وهو أن تعطى لى نفس الفرصة فى أن أرد عليك بمثل ما وجهت لى  
من كلام » .

صحيح أن ترسياس شيخ ضرير ولكن أوديب سوف يصبح في النهاية مساويا لترسياس في هذه الآفة، وذلك عندما يفقد بصره عند نهاية القصة، ولكن ترسياس لا يكتفى بما قاله وإنما يزل على ذلك قوله «لأنك تجهل أيضا هذه الشرور الكثيرة التي تحيط بك ، والتي ستردك إلى أصلك وتجعلك مساويا لنفسك وأبنائك » .

هذه المعادلة الحسابية التي وردت على لسان ترسياس ليست هي المسألة الحسابية التي وردت على لسان كاهن زوس ، فلم يكن ترسياس يعنى بكلامه أن يساوى بين أوديب الحاضر وأوديب الذى صرح أبا الهول كما جاء في وصف الكاهن زوس له . وإنما أشار ترسياس إلى شيء أبعد مما أشار اليه كاهن زوس . فقد أراد أن يقول إن أوديب ابن بوليبيوس وميروبا هو نفس أوديب ابن لايوس وجكاستة . وهذا هو معنى كلمة «تجملك مساويا لأبنائك ، ذلك أن أوديب هو في الحقيقة أخ لأبنائه وبنااته . ولقد أبان ترسياس عن الغموض الظاهر في هذه العبارة عندما ربطها بقاتل لايوس المجهول فقال :

« ان الرجل الذى تبحث عنه موعدا منذرا لأنه قتل لاتوس ، مقيم هنا على أنه غريب وسيعرف الناس أنه من أهل ثيبة ، ولن يستمتع بهذا الاستكشاف . إنه يرى ولكنه سيفقد بصره ، إنه عظيم الثراء ، ولكنه سيأكل القوت ليعيش وسيسعى على قدميه إلى منفاه ملتصقا طريقه بعصاه ..... سيعلم الناس أنه في الوقت نفسه أب وأخ للصبية الذين يعيشون معه ، وأنه زوج وابن للبرأة التي ولدتها ، وأنه قد اقترن بزوج أبيه بعد أن قتل أباه ..... اذهب إلى قصر ك وفكر في هذا كله ، فإذا أثبت على الكذب فقل حينئذ إن الكهانة لا تعلمنى شيئا » .

وهكذا ترى أن ترسياس ، قد اقتبس نفس العبارات والاصطلاحات التي يستعملها أوديب وألقى بها في وجهه . غير أن هذه المعادلات التي أنشأها

تريسياس والتي سوت بينه وبين أوديب من ناحية وسرت بين أوديب وأبنائه من ناحية أخرى ، كانت فوق مستوى فهم أوديب فلم يدركها على حقيقتها بل ألقى بها عرض الحائط واعتبرها من قبيل الهذيان والخط اللذين يصدران عن متآمر فاشل ، حتى إن الجوقة نفسها رغم انزعاجها لما سمعته من تريسياس ، رفضت أن تقبل اتهامات الكاهن ، وصمتت على أن تقف إلى جانب أوديب .

وبعد خروج تريسياس النبي يدخل كريون السياسي ، وإذا كان أوديب قد واجهه في مقابلته لتريسياس ذلك الشيخ الضريع الذي يبصر الأشياء ، بوحى من عالم آخر فإنه لن يجد ذلك عند كريون . ذلك أن كريون لا يتسم بصفة النبوة التي يتسم بها تريسياس ، شأنه في ذلك شأن أوديب ، لأنهما يتحدثان نفس اللغة . ومن هنا كان عراكا بين رجلين يستخدمان نفس الأساليب ، فيستخدم كريون منهج المحاسبين في رده على أوديب . يقول كريون «إليك جوابا مساويا» ويقول «إذا قيس الزمن الذي مضى بعد مقتل لاويوس فهو يعد زمنا طويلا ، ويقول كذلك: «لقد تساويت أنت وجوكاستة في حكمكما لهذا البلد ، وأخيرا يقول : «ألست ندا لكأ وأنا ثالثكما ؟» .

والحقيقة أن كريون ليس مساويا لأوديب في اللحظة الراهنة ، ذلك أن كريون ما يزال الآن تحت رحمة أوديب يستميل منه الإصغاء إليه واكن أوديب بعد قليل وقبل نهاية المسرحية سوف يطلب الرحمة من كريون ، وسوف يتوسل إليه أن يكون رفيقا ببنتيه ، وسوف يستخدم أوديب في هذه اللحظة نفس أسلوب المقابلة والتسوية عندما يقول لكريون : «لا تسو بين شقائهما وشقائي» .

وبتدخل جوكاسته لإصلاح ذات البين بين أخيها كريون وزوجها أوديب  
نلاحظ أن البحث الذى يجريه أوديب لاكتشاف قاتل لا يوس يتحول إلى اتجاه  
جديد . وعندما حاولت جوكاسته أن تهدىء من نفسية أوديب وأن تقلل من  
أهمية ما قاله الكاهن تريسياس ، ذهبت فى دفاعها عن أوديب إلى اتهام فن الكهانة  
بصفة عامة ، واتخذت على سبيل المثال تلك النبوءة التى لم تتحقق ، والتى كانت قد  
ألقيت فيما مضى إلى لا يوس ، وأندرتة بأنه سوف يقتل بيد ابن يولد له من  
جوكاسته ، ومع ذلك فقد أكد الناس جميعا أن الذى قتل لا يوس جماعة من  
الصوص ، قتلوه منذ زمن بعيد عند طريق ذات ثلاث شعب .

ولذلك وجهت جوكاسته نظر أوديب إلى عدم الاحتفال بمثل هذه النبوءات ،  
غير أن أوديب فى هذه اللحظات لم يكن يعنى بكهانة الكهان ولم تكن تشغل  
هذه النبؤات عليه كل تفكيره ، وإنما الذى كان له الأثر الفعال فى جذب  
انتباهه هذا الطريق ذات الشعب الثلاث التى جاءت على لسان جوكاسته ، ذلك  
أن أوديب قد قتل فعلا رجلا ذات يوم عند ملتقى شعب ثلاث . فما أن يسمع  
أوديب هذه القصة من جوكاسته ، قصة الطريق ذات الشعب الثلاث حتى يندفع  
فى أسئلة متتالية سريعة يحاول بها أن يعرف من جوكاسته الحادث وزمنه وأوصاف  
ذلك الشيخ المقتول ، وعدد الرجال الذين كانوا يصاحبونه وما أن يلقى أوديب  
إجابات جوكاسته على هذه الأسئلة حتى يرتاع ويفزع ، لأنه يخاف أن يكون  
قد قتل أباه وتزوج أمه ، فقد كان فى هذه الخطات ما زال يعتقد أن أباه وأمّه  
ما فتئا يعيشان فى كورنته ، ذلك المكان الذى خرج منه ولن يعود إليه ، ولكن  
لأنه يخاف أن يكون هو الذى قتل لا يوس . وأن تكون جريمته هذه هى  
السبب فى انتشار الطاعون الخطير ... وأن يكون هو موضوع اللعنة التى استنزها  
على قاتل لا يوس .

غير أنه ما يزال لديه بعض الأمل في ألا يكون هو القاتل ، فالتناقص ما يزال قائما ، والأمر لم يصل بعد إلى الحقيقة الحاسمة ، والاختلاف حول العدد ما يزال هو الأمل الوحيد الذى يتعلق به أوديب . فجوكراسته تقول إن جماعة من البصوص ، لا شخصا واحدا ، هو الذى قتل الملك ، وأوديب كان وحده ولم يكن معه أحد عندما قابل رجلا عند طريق ذات ثلاث شعب وقتله . والوصول إلى حل في الاختلاف الحسابي بين عدد القتلة أكان واحدا أو كان جماعة هو الوصول إلى حل المعادلة الحسابية التى تقوم عليها القصة ، والتى ترد أوديب إلى أصله أو قل تسوى بين أوديب الملك وأوديب ابن لا يوس . من أجل ذلك أرسل أوديب فى استدعاء ذلك الرجل الحى الذى يمكنه أن يؤكد أو ينكر التفاصيل التى تعززالا تهام أو تدحضه . فإذا قال هذا الرسول إن الذى قتل لا يوس جماعة لا شخص واحد فليست أنا القاتل لأن الواحد لا يساوى الكثير : أو بمعنى آخر إن الواحد لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يساوى غير واحد فقط ، ومن ثم فإن جريمة أوديب تستند الآن على مبدأ حسابي .

غير أن معادلة أساسية أخرى تنهض إلى الذهن إلى جانب ما سبق وهى العلاقة بين ما قرره وحى الآلهة وبين الحقيقة ، فعندنا نوعان من وحى الآلهة كلاهما سواء ، وكلاهما لم يتحقق ، فالمصير المخيف الذى تلبأ به الوحى لابن جوكراسته ، والذى قيل إنه قتل على جبل الكثيرون هو ذات المصير الذى كتب على أوديب ، والذى حاول أن يتجنبه .

أما جوكراسته فهى لا تثق فى نبوءة الوحى ، ومهما قيل فى شأن قاتل لا يوس فإن وحى الآلهة مخطئ عنده جوكراسته .

تقول : « فقد أعلن أبولون أنه سيقتل بيد ابن يولده له منى . ومن المحقق أن هذا الابن ليس هو الذى قتل لا يوس لأنه هلك قبل أبيه ، ومن هنا لن

ألفت إلى يمين ولا شمال . وإن أو من بعد ذلك بالفأل ولا بالطيرة . . وإذا كانت المعادلة بين وحى الآلهة وبين الحقيقة معادلة زائفة فأى معنى يكون للدين إذن ؟ . وإذا كان أوديب وجو كاستلم يسلبا بوحى الآلهة بهذا الشأن وأرادا أن ينظرا ما تأتى به الأحداث من تصديق أو تكذيب للوحى ، فإن الجوقة لا تستطيع أن نقف نفس الموقف كما أنها لا تستطيع أن تشكك فى وحى الآلهة . ومن ثم قد آثرت أن تترك أوديب ومهارته فى حساب الأمور ، وأن ترجع إلى « القوانين العليا . . . . . التى هبّلت من السماء والتى هى بنات أفكار أوليمبوس » والتى لم تخلقها طبيعة الناس الهالكين ، وطلبت الجوقة من زوس أن يحقق وحى الآلهة بأن قالت :

« أى زوس أيها الإله الجبار ، ان كنت خليفة بهذا الاسم فلا يفلت منك هذا ولا يخرج عن سلطانك الخالد » . وإذا لم يتبادل وحى الآلهة مع الحقيقة فستفقد أوامر السماء قيمتها . وتنزل عن سلطانها وعظمتها . . . . . ومن هنا سيكون مستقبل ومصير فردين من البشر موضوع امتحان للقوة الإلهية . يقول رئيس الجوقة « إذا اقترفت مثل هذه الآثام فأى نفع فى أن أولف الجوقة ؟ » ولماذا نذهب إلى دلف قلب الأرض المقدسة لنعبد الآلهة ؟ وماذا نشارك الشعب فى رقصاته للآلهة ؟ .

وهذه الجملة الأخيرة يقفز الماضى البعيد إلى الحاضر ويتمثل لنا مسرح ديونيسوس ، فإن هذه الأغنية التى أشارت إليها الجوقة هى ذات الأغنية التى كانت تنشد لها جوقة الشعب وهى ترقص فى أعياد ديونيسوس ، والتى هى نواة هذا الفن التراجيدى الذى بلغ فى روايتنا هذه ما بلغه من الروعة . وهذه الإشارة تذكرنا أن المأساة هى فى ذاتها عمل من أعمال الدين ونوع من عبادة الإله . ولو جاز لو حى الآلهة ألا يتساوى مع الحقيقة ، ولو قبل

ما يشير به الوحى بمثل هذا الازدراء لفقدت المسرحية اليونانية قيمتها ، ذلك أن المأساة اليونانية هى فى أصلها ضربة من الطقوس والشعائر الدينية . لقد تلاشت الآن حادثة مقتل لاىوس فى الظلمة الخلفية للمسرح . وظهر على السطح هذا الوحى الذى لابد أن يتم كلبته . وها هو ذا رسول كورنثى يأتينا بالأخبار التى سوف تقابل بالترحيب . يقول الرسول لجوكاسته : « أبناء سارة لبنتك ولزوجك أيتها المرأة » فتسأله جوكاسته « ماذا تعنى ؟ ومن أين أقبلت ؟ » .

فيرد عليها الرسول قائلا : « أقبلت من كورنثى والنبأ الذى أحمله يمكن أن يسرك ويمكن أن يسؤك أيضا » . فتسأله جوكاسته : « ما هذا النبأ ؟ وما هو الأثر المزدوج الذى يمكن أن يحدثه ؟ » إن هذا الأثر هو موت بوليبيوس . إن الحزن الذى يتساوى مع الفرح سوف يأتى بعد ذلك ، أما الآن فإنه الفرح فقط . وتضيف هذه الاخبار التى جاء بها الرسول ، بعض ما يساعد على تكذيب الوحى ، وحى الآلهة وإنكاره . فإن والد أوديب قد مات ولن يستطيع أوديب بعد الآن أن يقتل أباه ، كما لم يستطع ابن لاىوس الطفل أن يقتل أباه ، وها تصرخ جوكاسته قائلة لأوديب : « ابن هو وحى الآلهة ؟ لا تحفل به بعد الآن » .

ويفرح أوديب ببض الفرح من صرخة جوكاسته هذه . ولكن فرحه لن يطول . لأنها استطاعت أن تحل عن كتفيه بعض الثقل . . . . . ولكن أمه ماتزال تعيش ، وقد وجب عليه أن يظل حريصا مشفقا من العودة إلى كورنثى إذا هو أراد أن يتجنب الزواج من أمه .

ولقد حاول كل من جوكاسته والرسول أن يبعدا عن خاطره هذا الخوف الأخير ، الأمر الذى جعل جوكاسته تنطق بتصريحها الخطير ، ذلك



التصريح الذى يحاول اقتلاع الخوف من النفس كما يحاول إهمال كل ما يمت  
بصلة إلى فكرة النظام وسيطرته على هذا الكون والغض من قانون السببية  
واضطراذه بشكل منطقى فى هذا العالم . فالمصادفة وحدها هى المسيطرة ويحسن  
أن نقف فى حسابنا للأشياء عند هذا الحد فنقول : « ماذا يجدى على الإنسان  
أن يملأ نفسه ذغرا ؟ إنما المصادفة وحدها هى المسيطرة على أمره كله دون أن  
يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض له . والخير فى أن يستسلم الإنسان للحظ  
ما استطاع وأن يعيش فيه مغمض العينين ما أمكن » .

هذا التصريح اعتراف من جوكانسته بعالم لا معنى له ، وترغيب لأوديب  
فى أن يعترف هو الآخر به مثل هذا العالم ، ولكن كيف وأمنه ما تزال تعيش ؟  
لأنه لا بد أن يخاف . غير أن الشيء الذى أخفقت فيه جوكانسته نجح فيه الرسول  
نجاحا باذًا ... بتحطيم المعادلة التى انبثت عليها حياة أوديب ، وذلك عندما  
جرى بينها هذا الحوار :

الرسول —

أتعلم أن خوفك لا أساس له

أوديب —

كيف ذلك إذا كنت ابن هذين الشخصين ؟

الرسول —

لأن بوليبيوس لم تكن بينك وبينه صلة النسب

أوديب —

ماذا تقول ؟ لم يكن بوليبيوس أبى ؟

الرسول —

لم يكن أباك كما أنى أباك

أوديب —

وكيف يكون أبى مساويا لمن لا صلة بينى وبينه ؟

الرسول —

لأنه لم يلدك كما أن أبى لم يلدك

كان هذا هو مبالغ علم الكورنتى ، فقد تسلم فيما مضى الطفل أوديب من أحد رعاة لا يوس ، . وهنا تبدأ المعادلتان اللتان كانتا منفصلتين تتحد الواحدة منهما بالأخرى . . تقول الجوقة « أظن أن الراعى الذى تبحث عنه ليس إلا هذا الرجل الذى أرسلت فعلا فى استدعائه » .

إنه الشاهد الوحيد الذى رأى مقتل لا يوس ، وقد استدعى ليذىء أوديب عمن قتل لا يوس . أهو رجل واحد أم جماعة ، غير أن هذا الراعى سوف يحمل معه أخباراً أخرى هامة . أنه سوف ينزع من فوق كتفى أوديب هذا الحمل الثقيل من الخوف الذى حمله معه منذ خروجه من دلف . لقد تحكمت الصدفة فى كل شيء وسيطرت على حياة أوديب منذ بدايتها ، فقد حملته يد راع ثم أسلمته إلى يد راع آخر ثم أعطاه هذا الأخير إلى بوليبوس الذى كان عقيماً لا ولد له فرباه حتى صار وريثه الوحيد على العرش . ثم نفى نفسه من كورنته وجاء إلى ثيبة كما يجيء اللاجئ الذى لا وطن له . فيلقاه أبو الهول على أعتاب المدينة فيلقى عليه لغزة ثم يظفر فى النهاية بالمدينة ويبدد الملكة . وهذه الصدفة التى قادت حياته فى هذه المراحل هى ذات الصدفة التى ستكشف إليه الآن حقيقة شخصه . لقد صدقت جوكانسته عندما ألحت عليه فى ألا يخاف .

غير أن جوكانسته قد أدركت الحقيقة ، أدركت أن الوحي قد تحقق وأن نبوءه الآلهة قد اتفقت مع الحقيقة . وأن دعاء الجوقة للآلهة أن تحقق الوحي

قد استجيب . شعرت جوكانسته عند ذلك بالضياح ولكنها حاولت أن تنقذ  
أوديب ، وأن تمنعه من الاسترسال في البحث عن حقيقته ، غير أن شيئاً لم يكن  
ليستطيع أن يمنعه ، ثم كان وداعها لإليه معبراً عن حزنها العميق ومنفصلاً عن  
معرفتها بالحقيقة فقد أدركت ، غير أنها لم تستطع أن تضع المعادلة في الصورة  
التي وضعها فيها تريسياس ، واكتفت أن تودعه بقولها « أيها الشقي هذا هو  
الاسم الذي أستطيع أن أدعوك به » فلم تكن تستطيع أن تدعوه زوجها فقد  
عاد لها ذلك الطفل الذي أرسلته ليقتل على سفح الجبل ، ولم يكن قد جاوز  
ثلاثة أيام من عمره ، عاد إليها الآن وهي لا تستطيع أن تخاطبه بيا بى . ولم يكن  
يستطيع أوديب في هذه اللحظات أن يصغى إلى جوكانسته فتمد كان مشغولاً بالبحث  
عن نفسه ، وكان ما يزال في قمة الثقة التي انحدرت من فوقها جوكانسته يقول :  
« إن هذه المرأة قد ملأتها الكبرياء فهي تستخدمني من مولدى الوضع ،  
أما أنا فأرى نفسي ابن الحظوظ الخيرة ولا يخض من شأنى نسب مهما يكن .  
نعم هذه الحظوظ التي كبرت معى قد خفضتني حيناً ورفعتني حيناً آخر . هذا  
هو نسبي لا سبيل إلى تغييره . لماذا أعدل عن استكشاف مولدى ؟ » .  
لم يعد إلى الحل غير لحظات قصار . فقد دخل الراعى المسرح . ويلبسه  
أوديب قائلاً : « إذا كان لى أن أتوسم رجلاً لم أره من قبل فأنى أظن أن  
هذا المقبل هو الراعى الذى نبحت عنه منذ زمن ، وإن شيخوخته التي بعد  
العهد بها لتلائم شيخوخة هذا الرسول » . وبهذا الحوار ذى المغزى الواضح  
يخوض أوديب آخر مراحل استقصائه الحسابي ثم ترى الحركة في  
الستين سطرأ التايية تنحدر في سرعة وحسم إلى آخر مراحل البرهان  
الحسابي وتجري الأحداث في تتابع آلى منتقلة من حدث إلى آخر حتى يلتقى  
أوديب الملك بأوديب الذى كتبت عليه اللعنة ، وتساوى المعرفة بالقدم

المتورمة . أو في كلمة أخرى تترد عظمة الإنسان إلى حدودها . ويصرخ أوديب قائلا : لقد استبان كل شيء . . وتحققت نبؤة الوحي وعرف أوديب نفسه ووقع على الحقيقة المرة ، ولم يعد هو الذى يقىس الأشياء ، ويحسب حسابها ، بل أصبح هو الشيء الذى يقاس . لقد كان هو نفسه الجواب للمشكلة التى حاول أن يحلها ، ورأت الجوقة فى أوديب نموذجا للإنسان ، ففى تعرف أوديب على نفسه تعرف للإنسان على حقيقته . لقد قاسى الإنسان نفسه وكانت النتيجة أن ليس الإنسان مقياس كل شيء ووقفت الجوقة التى كانت ترفض العدد وما يتصل به من حساب ، وقفت لتعطينا فى النهاية حسابا عن حاصل جمع هذه القصة فتقول : « أيتها الأجيال من الناس الذين سوف يموتون لى أحصيت جميع ما فى حياتكم فوجدت حصيلتها تعادل الصفر » .

وهكذا يتم سقوط الحاكم المطلق من عرشه ، وعندما يعود أوديب من قصره يكون قد فقأ عينيه ، وأصار على حد تعبيره رجلا منبوذا . إنه انقلاب مروع من شأنه أن يثير السؤال التقليدى الذى يسأله كل قارئ لأوديب : أيستحق هذا الرجل كل ما وقع عليه من العقاب ؟ وإلى أى حد هو مسئول عما اقترف من آثام ؟ أليست الأحداث التى وقعت له ، والتى يدفع الآن ثمنها باهظا أحداثا كتبت عليه وقدرت تقديرا ؟ كلا إنها أحداث اقترفت عن جهل ، ولم تكن مقدرة وإنما كانت فقط أحداثا قد تنبى بها . لقد كانت لإرادته حرة وكانت أفعاله نابعة من نفسه ، غير أن أفعاله قد اتفقت مع ما تنبأ به الوحي ، وحذت حذوه . والعلاقة التى بين النبؤة وبين أفعال أوديب ليست علاقة السبب بالمسبب لأنها علاقة أوحى بها الصورة المجازية أو قل الاستهبارية علاقة بين كائنين مستقلين تمام الاستقلال ، ثم تساوى كل منهما بالآخر .

ومع ذلك فما من أحد يمكن أن ينظر إلى أوديب بغير عطف ، ففي لحظة عظيمة عندما كان يقول : « أنا ابن الجدد » كان رجلا في أقصى درجات عماه ولكنه كان في الوقت نفسه في أقصى درجات بطولته وشجاعته . ولقد جاء كما تقول الجوقة ليقدم مغزى أخلاقيا أو قل أنه مجرد مثال أو نموذج لميضاحي . وفي الحق إن أوديب هذا الكائن المستقل عن النبوءة كان أكثر الأشياء ملاءمة لهذا النموذج الإيضاحي .

غير أننا في النهاية لا نملك إلا أن نشعر بأن الآلهة مدينون لأوديب بدين كبير هذا هو ما كان يشعر به صوفوكليس نفسه ، وهذا هو الذي جعله يكتب في آخر سنى حياته روايته التي ردت فيها الآلهة الدين لأوديب ، وهي رواية « أوديب في كولونا » .

هذه الرواية تعالج موضوع الجزاء الذي سيناله أوديب آخر الأمر بعد نفيه ، هو جزاء غريب حقا . هذا الجزاء هو الموت ، ذلك أنه عند الموت ، وعند الموت فحسب سوف يصبح أوديب مساويا للآلهة ..... وتلك العبارة التي وجهها كاهن زوس في أسلوب ساخر إلى أوديب في أول الرواية الأولى نراها تتحقق بحرفيتها عند موت أوديب ، فقد أصبح أوديب في أخريات أيامه شيئا فوق مستوى البشر أو روحا تعيش بعد موت صاحبها ويكون لها نشاطها وسلطانها . وأوحت الآلهة أن يكون قبره مكانا مقدسا . وأن يتاح للمدينة التي يدفن في أرضها جثمانه أن تحقق نصرا عظيما يبقى أثره خالدا . غير أن أوديب مع ذلك لم يصبح عظيما في قبره فحسب بل لقد استطاع في آخر ساعات حياته أن يكتسب صفات الألوهية التي سيتحول إليها : وقد رسمت الرواية الثانية « أوديب في كولونا » خطوط هذا التحول الذي صار إليه أوديب وانتقل فيه من البشرية إلى الألوهية وذلك بعد أن أصبح « مساويا للآلهة » . لأننا لم نر الآلهة غير أننا عرفنا من الرواية الأولى

من يكونون . وقد أبانت هذه الرواية أن الآلهة يملكون المعرفة، المعرفة الكاملة التي كان أوديب يتصور أنه يملكها... غير أن جهالته قد تحققت ، ذلك أن المعرفة هي ما يميز الآلهة عن الإنسان . ولما كانت المعرفة من صفات الآلهة فلا بد أن تنقسم أعمالهم بالثقة واليقين . لأنهم يعملون بنفس العزيمة الحاسمة التي كانت إحدى خصائص أوديب ولكنها عنده قد وضعت في غير مكانها ، فإن الإله وحده هو الذى يتسم بالثقة لا الإنسان، ومن ثم يكون فعل الإله لا الإنسان عادلا . إنها العدالة التي تنهض على أساس من المعرفة الكاملة ، وهي لذلك عدالة دقيقة وصارمة ومن ثم فهي لا تترك مكانا للعفو وأن كانت تنقسم بالفضب أحيانا . هذه العدالة المحققة الكاملة الغاضبة هي التي حاول أوديب اتساعها مع ترسياس وكريون ، غير أن عدالته في هذه الحالة كانت تنهض على أساس من جهل ومن ثم كانت ظلما . ولم تكن عدلا . وإذا عدنا إلى المعرفة واليقين والعدالة التي هي صفات الألوهية نجد أنها هي عين الصفات التي ظن أوديب أنه يمتلكها . وهذا الظن هو الذى جعله يصبح أحسن النماذج لعدم كفاية المعرفة واليقين والعدالة الإنسانية واتسامها بالعجز والقصور، بينما أوديب في الرواية الثانية أصبح مساويا للآلهة ، وأصبح يتسم بما يتسم به الآلهة من الصفات التي كان يظن يوما ما أنه يمتلكها، وبعبارة أخرى إن ما كان يدعيه لنفسه في الماضي قد أصبح في حوزته الآن . ولقد تحول أوديب إلى أكثر من رجل ، إن معرفته الآن معرفة حقة وإن رؤيته الآن رؤية صادقة . وقد رد الآلهة إلى أوديب عينيه غير أنها هذه المرة عينان فيها بصيرة الآلهة . ويعتبر أوديب في كلتا الحالتين ، الحالة الأولى التي سقط فيها من عرشه ، وحالته الثانية التي ارتفع فيها إلى مصاف الآلهة ، يعتبر في كلتا الحالتين يخدم غرضا واحدا . فإن ارتداد صورة أوديب الشاب الواثق من نفسه إلى هذا الشيخ العجوز المتداعى للتؤكد نفس المغزى وتقرر

ذات الحقيقة التى تقول بأن امتلاك المعرفة واليقين والعدالة هو ما يميز الإله عن الإنسان .

ويتضح لك من عبارات أوديب الافتتاحية التى يبدأ بها كلامه فى رواية « أوديب فى كولونا » أنه كان قد تعلم الدرس جيدا يقول : « أن الآلام التى احتملتها ، والزمن الطويل الذى عشته قد علمانى الإذعان والرضا » . وأوديب كإنسان لم يعد لديه شىء آخر يتعلمه ، فقد وصل بهذه الجملة الأخيرة إلى نهاية الطريق . وهذه المدينة المجاورة التى لا يستطيع أن يرى جدرانها هى مدينة أثينا التى شامت له الأقدار أن تكون جزاءه الأخير وأن يكون فيها مثواه وقبره . أحس أوديب منذ اللحظة التى وطئت فيها قدماه هذه الأرض أنه وطئ بقدميه أرضا مقدسة ، لأنها أرض « الأومينيديس » ، وهى أرض موقوفة على آلهة الصفح ، وكان يعلم ما تعنيه هذه الأرض بالقياس إليه ، لأنها الأرض التى وعد أبولون بها ، وهو لذلك أن يغادرها مهما حاولوا إبعاده عنها . ولقد جاءت جملة المعبرة عن ذلك قوية وصادرة عن روح أوديب الأول الواثق من من نفسه المتمكن من ذاته ، قال : « مهما تكن الظروف فلن أدع المكان الذى وصلت إليه » . وعندما يرفع أوديب صوته فى جلال ، ويصلى لهذه الآلهة التى وطئت قدمه أرضها المقدسة تشعر بكلماته وهى تكاد تنبئك بالتحول الذى صار إليه أوديب ، التحول من الجسد إلى الروح ، يقول :

« هلم أيتها البنات الوادعات ، بنات أيريب ، أقبلن ، واقبلن أنت أيضا أيتها المدينة التى اشتقت اسمها من اسم الآلهة بلاس ، مدينة أثينا أعظم المدن مجدا وأبعدها صوتا ، ارفقن بأوديب أشفقن على هذا الشيخ البائس ، فإن هذا الجسم الذى ترين لم يعد الجسم الذى كان لى منذ زمن بعيد » .

فأوديب الآن ، إنسانا وجسما ، شىء يستحق الرحمة والشفقة ، فقد غدا شيخا

أعمى ، واهن القوى ، رث الثياب ، مهلهل . غير أن التحول إلى روح كان قد بدأ بالفعل . فهذا الغريب الذى التقى به أوديب أول ما التقى قد واجهه بشيء من الشفقة ، بل قل بشيء من التفضل والتلطف ، وعندما دخلت الجوقة شعرت أول الأمر بالخوف « إن منظره ليخيف البصر ، وإن صوته ليؤذى السمع » وعندما يتعرفون على شخصيته يتحول خوفهم إلى غضب ، ولكن أوديب يحاول تهدئة غضبهم بالدفاع عن ماضيه ، ويصف نفسه بالرجل الذى كان جاهلا ، والذى تحمل من الآلام أكثر مما فعل من الآثام ، أما الآن فهو لا يتألم بقدر ما يفعل ، لأنه جاء ومعه المعرفة والقوة : « جئت لأمحل إلى هذه المدينة ما ينقصها » .

ولكنه مع ذلك لم يعلم كنه هذا النفع الذى يحمله إلى المدينة غير أن ابنته اسمين ، قد جاءت لتخبره به ، لتخبره بأن الالهة سترفعه الآن بعد أن وضعتة قديما ، ولتنبيهه أن قبره سوف يصبح مكانا يرد الهزيمة عن المدينة التى تؤويه ويحقق لها النصر . ولكى تخبره كذلك بأن ابنيه وكريون الذين نبذوه واحتقروه وأساؤا إليه يحتاجون إليه الآن جميعا ، ويريدونه . وسوف يأتون ليتوسلوا إليه أن يعينهم ، وهكذا يملك أوديب الآن أن يسيطر على المستقبل فباستطاعته أن يكافئ أصدقاءه ويعاقب أعداءه . وسيختار أن يكافئ أثينا ، وأن يعاقب كريون وولديه ولقد عبر عن اختياره هذا فى قدره لا تخرج عن حدود إمكانياته كإنسان فكافأته لاثينا مسألة تقع فى حدود إرادته وتصميمه ، وأما عقاب ولديه فى مسألة أعلى قليلا من من حدود سلطانه كإنسان ، ولذلك نراه يعبر عنها بلغة فيها الدعاء والتمنى يقول :

« ليت الالهة لا يخمدون جذوة ما يثور بينها من هذا الخلاف المهلك ، وليت أمر هذه المعركة التى يشرعان فيها الرماح رهين بإرادتى . لأذن لنزل عن العرش من يشغله ، ولما وصل إلى العرش من لم يصل إليه » .



ثم يأتي ثيسيوس ملك أثينا فيرحب بأوديب ويحتفى به اختفاء بالغ الكرم، ولكنه عندما علم أن ثيبة تريد أوديب ثانية وأنه رفض الذهاب إليها، لأمه ثيسيوس قائلا: «لأنك لاحق، وإن الشقاء الذى أنت فيه لا يفيد الغضب». وجاء جواب أوديب على ثيسيوس عنيفا شديد اللوم، بل هو جواب من يشعر أنه أكثر تفوقا وأعلى مكانة: «لك أن تشير على بعد أن تسمع لى أما الآن فدعنى وما أريد». ثم أخبر أوديب ثيسيوس بأنه سوف يحمل إلى مدينة ثيبه النصر يوما ما، وما كان يقع فى خاطر ثيسيوس، وهو السياسى الكبير أن أثينا يمكن أن تدخل فى حرب مع ثيبة، ومع ذلك فإن ثقة ثيسيوس بنفسه واعتقاده بعدم وقوع حرب بين بلده وبين ثيبه، ثقة فى غير موضعها، فعلم الإنسان مهما بلغ لا يصل إلى علم الآلهة، وليس من أحد يستطيع أن يثق بما عساه أن يقع فى مستقبل الأيام: «فالآلهة وحدهم هم الذين لا يعرفون الشيخوخة ولا الموت، وكل شئ غير الآلهة يصرفه الدهر القوى كما يشاء، إن قوة الأرض لتفسد، وإن قوة الجسم لتفنى، وإن وفاة الناس ليزول، وإن الخيانة والغدر ليقومان مقامه، وإن الريح الطيبة المواتية لا تهب دائما بين الأصدقاء، بل تتغير بين الرجل والرجل، وبين المدينة والمدينة».

ما من أحد يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل، فإن علم الإنسان جهل، وهذا هو الدرس الذى تعلمه أوديب من حياته، والذى يلقيه الآن لثيسيوس بكل ما فى عينيه الضريرتين من سلطان، وبما فى اسمه المرعب من قوة، ومع ذلك فلم يعد أوديب يطبق هذه النصائح على نفسه، فهو الآن مكشوف الحجاب، يتنبأ بالمستقبل بالفعل، فقد أسلم إلى ثيسيوس قوانين السلوك البشرى، بعد أن نفى يده منها، ولم يعد أحد الذين يخضعون لهذه القوانين، بل على العكس صار أحد الذين يديرونها وينهضون على تهذيبها. وقد

يصل في أثناء تنبؤاته الوائقة من نفسها ، وادعائه للمعرفة الحقيقية ، إلى درجة من الغضب ، ولكنه ليس ذلك الغضب القديم ، غضب أوديب الحاكم الأول . وعندما يتكلم عن هزيمة ثيبة على الأرض التي انتهى إليها والتي سيكون فيها قبره ، ترى ألفاظه قد اكتسبت نبلا روحيا يخرجها عن عالمنا الأرضي إلى عالم آخر اسمى :

وهناك يشرب جسمي الهامد البارد ، وقد ووري في أثناء التراب ، دمهم الحار الغزير ، إن كان زوس هو زوس ، وإن كان وحى أبولون هو وحى نبي حقيقي .

وهكذا نرى أن ما كان في الماضي أمنية ودعاء قد أصبح الآن تنبؤا وكهانة ، غير أن هذا التنبؤ ما زال يستند على ما جاء من أبولون ( إن كان وحى أبولون هو وحى نبي حقيقي ) ، فهو حتى الآن لا يتحدث عن المستقبل مستندا على اسمه وسلطانه فإن ذلك سيكون آخر مرحلة في حياته

وعندما تأتي هذه المرحلة سيتكلم أوديب وجها لوجه مع من يشيرون غضبه بكل عنف : فها هي ذى كلمات كريون المدعنة المتملقة تقابل بعاصفة من الغضب ، تفوق في حدتها العاصفة التي كان على أوديب أن يواجه بها كريون قديما أيام ثيبه . وهذه المقابلة الأخيرة بينة وبين كريون هي تكرار للمقابلة الأولى ، ففي كل منهما يقف كريون متهما ، ولكنه في هذه المرة متهم عن حق . فقد نفذ أوديب بثاقب بصره إلى قلب كريون ورأى ما فيه وعرفه على حقيقته . وقد استمر كريون في إجراءات تدل على صدق نظرة أوديب ، وعدالة حكمه على كريون ، فها هو يخطف أسمين بعد أن خطف أنتيجون ويحاول إلقاء القبض على أديب نفسه ، ولم يكن يستطيع أوديب الأعزل أن ينجو من قبضته لولا دخول ثيسسيوس في تلك اللحظة . هذا الرجل الأعزل هو الذي سيتساوى بالآلهة ، وليس

أوديب صاحب الفخامة والسلطان ورجل القوة والعزم ، بل هو هذا الشيخ  
الواهن الاعمى ، البالغ أقصى درجات الضعف الجسمانى والذى لا يقوى على مجرد  
الدفاع عن أنسر ما يلم به .

هذا الضعف الجسمانى تقابله وثبة روحية عالية وقوية . وأوديب هذا الأخير  
هو أوديب القادر على العدل ، الدقيق الحكم ، الكامل المعرفة ، الصادق الرؤية ،  
وسوف يحقق الزمن سلطانه ، وما تنبأ به ودعا إليه : هزيمة ثيبة ، وموت ولديه  
وانقلاب كريون المروع . وكلمة واحدة قالها كريون لأوديب أوضحت كل  
كل ما نشاهده من تغير . يقول كريون : « ألم يملك الزمن الحكمة بعد ؟ » .  
فكريون هنا يتوقع أن يسكون الزمن قد علم أوديب الذى عرفناه فى المشاهد  
الأولى من المسرحية ، قد علمه الإذعان والطاعة ، ولكنه وجد أمامه أوديب يبدو  
وكأنه ما يزال الحاكم المطلق الذى كان يخاف منه ويخشاه فيقول له : « إنك تؤذى  
نفسك الآن كما كنت تؤذيها من قبل ، وتمهد السبيل لغضبك الذى كان دائما  
مصدر هزيمتك » . فهو يرى أوديب العجوز هو بعينه أوديب الشاب . لأنها قد  
يسكونان متساويين من زاوية واحدة ، ولكنهما من زوايا أخرى يختلفان كما  
يختلف الإنسان عن الإله .

وبالمشهد الذى يأتى بعد هذا تنتقل الرواية إلى الجانب الآخر من الدائرة ،  
فنرى رجلا يتقدم من أوديب ضارعا متوسلا ، فيكون آخر ما نراه لأوديب  
شبيها بأول ما رأيناه له .

فهذا هو ابنه بولينيس يركع أمام والده متوسلا أن يعينه ويأخذ بيده ،  
ويكرر الإبن نفس العبارات التى كان يكررها كاهن زوس فى أول القصة  
عندما جاء يضرع إلى أوديب فى أن يتقدم وينقذ المدينة . غير أن حديث  
الإبن كان حديثا ملوّه بالتعلق الكاذب والمداهنة البغيضة ، فلم يسع أوديب

إزاء عقوق الابن وتوسلاته الزائفة إلا أن يزور عنه ويتهمة معلنا إياه الآلهة؟  
بطريقة خرجت عن أسلوب الإنسان العادى إلى أسلوب أشبه أن يكون صادرا  
من الآلهة أنفسهم ؛

«فلتهلك بيد اخيك ولتقتل أخاك الذى نفاك . هذه لعنتى ، وإنى لأدعوذلك  
الليل البغيض الذى يخمر دار الموتى أن يخطفك ويقرك فى ظلامه المتصل . مثل  
هذا الغضب هو غضب إلهى نابع من ثورة العدالة وليس غضبا إنسانيا . إنه  
غضب القوانين الطبيعية لهذا الكون .

وكان يمكن لكريون أن يستمر فى الحاجة والمقاومة لولا أنه رأى نفسه أمام  
هذا الحديث غير قادر على الاسترسال فى الكلام . فليس ثمة ما يدعو إلى الشك  
فى أن هذه الكلمات التى نطق بها أوديب هى كلمات ذات سلطان علوى . وعندما  
ناقش بولينيسوس الأمر مع أخيه وجد عندهما كلمة الحق ، قالت له انتيجون :  
« أتذهب إلى ثبية وتحقق هذه النبوءات ؟ » .

هذا هو أوديب الذى طالما حارب ليسكذب الوحى قد أصبح كلامه هو  
نفسه وحيا . وبدأ ابنه الآن يسير فى نفس الخطوات التى سار فيها أبوه من قبل  
ويقول بولينيس قبل خروجه :

« إنها نبؤات مشنومة ولن أحققها أو أعلنها وبهذه العبارة يردد بولينيس  
ما كانت تقوله أمه لأوديب عندما كانت تحاول أن تثنيه عن الاتهام بنبوءة  
أبولون . ثم يقول بولينيس : « إن القوة جميعها فى يد الآلهة إن شاءت حولتها  
يساراً » . قال هذه الكلمات وهو لا يعلم أن ما ينطق به أوديب هو نفسه ما تنطق  
به الآلهة .

ولم يطل بعد ذلك مكوث أوديب فقد لبث طويلا ، وهذا السلطان  
الذى منحت له الآلهة أخيرا لا ينبغى أن يتسم به إنسان . من أجل ذلك نهته

الصاعقة ذات الجناحين وناداه قصف الرعد وخطف البرق ، ثم استحثته الآلهة قائلة : « هلم يا أوديب ، ماذا ننتظر ؟ لقد آن أن تسلك طريقنا ، ولقد لبثت وقتا طويلا » . هذا التردد الذى تنهم به الآلهة أوديب هو آخر غلالة بقيت على جسده من إنسانيته ، وقد آن له الآن أن يخاعها عن جسده . أما العالم الذى سيذهب إليه الآن فهو عالم المعرفة الحقة والرؤية الصافية ، والعمل النافذ الفعال الذى لا يتخالجه ظل من تردد أو تأخير . وضمير الجماعة الذى فى كلمة ماذا ننتظر ؟ الذى جاء على لسان الآلهة يتم هذه المعادلة التى تنتهى إليها القصة كلها والتى تسوى آخر الأمر بين أوديب والآلهة وتجعله واحدا منهم ، فقد امتزجت ذاته بذواتهم ، ثم انظر اليهم فى هذه اللحظة الأخيرة من حياة أوديب ينادونه باسمه ( أوديب ) ، الاسم الذى لا يتضمن فى طياته الآلام التى عاناها فى حياته فحسب وإنما يتضمن إلى جانب ذلك تلك المعرفة الإنسانية التى جعلت من الإنسان سيدا على العالم ، هذه المعرفة لا ينبغى أن تجعله ينسى أبدا « قدمه » التى هى جزء من اسمه والتى تذكره دائما بمقياس الإنسان الصادق وحقيقته الفعلية .

## أوديب عند توفيق الحكيم

« إن مجرد نقل الأدب التمثيلي الأغريقي إلى اللغة العربية ، لا يوصلنا إلى إقرار أدب تمثيلي عربي ... كما أن مجرد نقل الفلسفة الإغريقية ، ما كان يوصل إلى إيجاد الفلسفة العربية أو الإسلامية .  
ما الترجمة إلا آلة يجب أن توجهنا إلى غاية أبعد .

هذه الغاية هي الاعتراف من المنبع ثم إساعته وهضمه وتمثيله لشخصه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا . مطبوعا بطابع عقائدنا ... هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار أفلاطون وأرسطو ...  
كذلك يجب أن نفعل في التراجيديات اليونانية نتوافر على دراستها بصبر وجهد ثم ننظر إليها بعدئذ بعيون عربية ، (١) .

هذا المبدأ الذي وضعه لنفسه توفيق الحكيم يشبه أن يكون تقريراً لمبدأ عام في كل إنتاج أدبي قائم على محاكاة القديم والتأثر بالثقافات الأجنبية التي تصل إلينا عن طريق الترجمة والنقل ، أو عن طريق مشاهدة الآثار الأدبية وقراءتها في لغتها الأصلية .

فن نخل الرأي أن نغلق نوافذنا عن العالم وأن نبقي محجوبين عن تراث الإنسانية الفنى في عصورها المختلفة .

فليس شيء أقدر على جمع شتات هذا العالم من انتشار الثقافات والمحاضرات ، ففى الشيء الوحيد الذى يهب نفسه للتاريخ ، وواجب كل قادم جديد إلى الأرض أن يصيب قدراً من هذا التراث الذى تسلمه

---

(١) ص ٢٥٨ الملك أوديب لتوفيق الحكيم .

الإنسانية إلى الشعوب جيلا بعد جيل منها اختلفت لغاتهم وأزمانهم ، فإن ثمرة الفكر تتجاوز حدود الزمان والمكان وترفع عن العنصرية والعنصرية .

والأديب وإن احتاج إلى هذا التراث القديم اللازم لتطوره ونمائه فهو لا يحتاج أن يسلك نفس السبيل التي سلكها أسلافه من أبناء الأجيال السابقة ، كما لا يحتاج أن يكون تقليده تقليدا مباشرا وإلا كانت أعماله غير جديرة بشيء .

والحس التاريخي هو الذي يتطلب من الأديب إدراك الماضي في الحاضر كما يقول إليوت T.S. Eliot الشاعر والناقد الانجليزي المعاصر ، فالكاتب وهو يكتب لا يحس بحيله فحسب بل بالأدب عامة ، وأدب شعبه خاصة خلال الأجيال التي سبقتة ، وهذا الحس التاريخي الذي يتضمن الاحساس بالماضي والحاضر هو الذي يجعل الكاتب تقليديا مجددا ، وهو الذي يجعله في نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة إلى من سبقه ومن يعاصره .

فتوفيق الحكيم صادق حين يدعونا إلى الاعتراف من الذنب نسيغته ونهضته وتمثله على أن نخرج له للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا .

ولسنا وحدنا الذين اتخذنا من أساطير اليونان مادة للتأليف والشعر فقد سبقنا إلى ذلك شعراء وكتاب كثيرون .

وقد كان لأسطورة أوديب بين هذه الأساطير سحرها الخاص ، السحر الناشئ من براعة الأسطورة وقدرتها على إثارة موضوع القدر المحتوم الذي يقضى على امرئ من قبل أن يولد ، يقضى عليه بأن يقتل أباه ويتزوج أمه . ويبدل هذا المرء كل ما يستطيع من مجهود للتخلص من هذا القدر فلا يزيده هروبه هذا إلا اقترابا من المأساة ولا يملك إلا أن يرتكب هذين المنكرين

الفظيعين . فليس غريبا أن تتملك هذه الاسطورة مشاعر الكثيرين من الكتاب من بينهم الشاعر الانجليزى بيتس والشاعر الالماني هو فانستال ومن الفرنسيين المعاصرين سان جورج دى بوهيليه وجان كوكتو واندرية جيد .  
من هؤلاء من لم يستطع أن يزيد شيئا على مأساة صوفوكليس ، ومنهم من حاول الجديد وكان جديدهم وإن بدا هزىلا ضئيلا بالقياس إلى صوفوكليس قادرا على إظهار قيم فنية جديدة تختلف باختلاف الاتجاهات النفسية لهؤلاء الكتاب ، كما تضمنى على الاسطورة القديمة أفكارا أخرى حديثة .

ولتوفيق الحكيم اتجاهه الخاص فى تناوله الاساطير القديمة ، فله مشكلة الحكم وله بيجاميون ، وله الملك أوديب ، وهو فى كل هذه المحاولات كما يقول « ألويس دى ماريناك » الذى كتب مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ، لا يعرض للنموذج فى ظاهر مبناه بتعديل أو تبديل إلا بالقدر الذى يقتضيه المعنى الجديد الذى يريد صبه فى هذا القالب ، ولكنه يتوافر على تحويل المسائل القديمة إلى أغراض شرقية حديثة (١) .

ولقد أطلت توفيق الحكيم النظر فى مأساة صوفوكليس فوجد فيها شيئا لم يره أحد من الذين سبقوه ، فقد لبصر فيها نوعا من الصراع شبيها بهذا الصراع الذى نراه فى مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع وبين الحقيقة ، هذا الصراع الذى يتمثل فيما حدث بين ميشيلينا الذى عاد من الكهف فوجد بريسكا فيدعوها الحب إلى حياة جميلة ، غير أن حائلا كبيرا يقف بينهما وهو الحقيقة ، الحقيقة التى تفسد عليهما الواقع ، فإن بريسكا لا تلبث أن تعرف أن ميشيلينا كان خطيبا لجديتها وعشا حاول الحبان أن ينسبها هذه الحقيقة .

---

(١) مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ترجمة الحكيم ص ٥٧ وما بعدها .



نظر توفيق الحكيم إلى أوديب وجوكاسته فوجد بينهما عين الصراع الذى وجدته عند ميشيلينا وبريسكا ، فإن الحب الذى ألف بين أوديب وجوكاسته لا يستطيع أن ينهض أمام الحقيقة البشعة التى أفسدت بينهما .

هذه النظرة الجديدة هى التى دفعت توفيق الحكيم على حد قوله إلى اختيار أوديب موضوعاً لتجربته ، غير أن توفيق الحكيم قد وجد فى الأسطورة القديمة أشياء لا يقاها العقل الشرقى الحديث ولا التفكير الإسلامى الذى يدين به الكاتب . فتوفيق الحكيم لا يؤمن بالقدر المطلق المحترق المدمر لأذى الإنسان تدبيراً سابقاً دون مقتض أو جريرة ، ومن هنا لم يشأ توفيق الحكيم أن يجعل القدر المنطوى على السكيد والشر هو الموجب لكارثة أوديب ، وإنما جعل الموجب لكارثة أوديب طبيعته المحبة للبحث فى أصول الأشياء الممعة فى الجرى خلف الحقيقة ، فهو قد ترك كورنته باحثاً عن أصله ومولده لجرته رغبته فى العلم بالحقيقة إلى قتل أبيه والزواج بأمه .

ولم يكن جرى أوديب خلف الحقيقة هو وحده الموجب للكارثة عند توفيق الحكيم فثمة سبب آخر ذلك أن أوديب عند توفيق الحكيم لم يكن هذا البطل الأسطورى الذى صرع هذا الحيوان الضخم الرابض على أبواب المدينة ، وإنما أوديب عند الحكيم هو الفتى الساذج الذى قبل الدور الذى لعبه الداهية تريسياس ، فقد لفق تريسياس هذه القصة الخيالية ، قصة الحيوان الخرافى ليستفيد منها فى تنفيذ سياسته وتحقيق ألامنيه ، وقد قبل أوديب هذه الأكذوبة التى لفقها تريسياس فكان عليه أن يتحمل نتائج هذه المؤامرة التى أرقعه تريسياس فى حبالها ، وهنا يخضع توفيق الحكيم على أوديب تلك الهالة الأسطورية التى كانت له ويجعله إنساناً عادياً مثل سائر الناس وإن يصل إلى البطولة إلا بمسلكه

الآخير وموقفه أمام الكارثة ، فى هذه اللحظة التى ينزل فيها بنفسه أفضع العقاب يسترد أوديب عظمتة المسلوبة .

هذه النظرة الخاصة أملت على توفيق الحكيم طريقتة فى رسم الشخصيات وعرض القصة ، وقد اضطر أن يخرج على قاعدة الزمان والمكان وألا يبدأ كما بدأ صوفوكليس بمجموع الشعب الجاثية أمام قصر الملك ، والرافعة أيديها بالضراعة إلى أوديب لينقذها من الوباء المهلك المنتشر فى المدينة ، ولكن توفيق الحكيم يجد نفسه مضطرا إلى أن يقدم للأحداث بتلخيص ماجرى لأوديب قبل بدء المأساة مع رغبته فى إظهار جو الأسرة وتأثيره فى حياة أوديب ، فتجرى أحداث الفصل الأول داخل القصر ، لأن جو الأسرة عند أوديب لا يمكن أن يجعل خارج البيت ، مضجعا من أجل ذلك بوحدة الزمان والمكان ، مستغنيا عن التقليد القديم الذى كان يتطلب الخروج بالحركة المسرحية من داخل المنازل إلى خارجها وعلى الخصوص فى الأحداث الهامة . فيرفع الستار عن الملك أوديب مستندا إلى عمود من أعمدة البهو فى قصره يطيل النظر مفكرا إلى المدينة من خلال شرفة رحيمة ، وتظهر الملكة جوكاسته بين صفارها الأربعة بينما تهس أنتيجونة وهى الكبرى .

أنتيجونة ( هامسة وهى تتأمل أوديب ) -

أماه ١ ... ما باله يرسل البصر هكذا إلى المدينة ؟

جوكاسته -

لأذهبى إليه أنت يا أنتيجونة ، وسرى عنه ... فهو يصغى لإليك دائما .

أنتيجونة ( تتجه إليه بهدوء ) -

أبتاه ١ ... فيم تفكر وحدك هكذا ؟

أوديب ( يلتفت إليها ) -

أنت يا أنتيجونة ؟ ( يرى الملكة وبقية الأبناء ) وأنت يا جوكاسته ؟

كاسكم ها هنا ... حولى .. ما الذى جاء بكم الآن ؟ ...

جوكاسته —

هذا الهم الجائهم على صدرك يا أوديب ! . لا تقل لنا إنه الطاعون الذى نزل  
بالمدينة ..... فأنت لا تملك لدفعه شيئا ..... ، ولقد فعلت ما استطعت  
وأسرعت فى طلب « تريسياس » ليشير عليك بما يوحى إليه اطلاعـه على علوم  
البشر وأسرار الغيب ..... فيم إذن هذا الإطراق الطويل ؟  
أوديب —

محنة طيبة ! . تلك المدينة التى وضعت مصيرها فى يدي .

جوكاسته —

كلا يا أوديب . ليست محنة المدينة وحدها ..... إنى أعرفك كما أعرف  
نفسى ..... هنالك علة أخرى . فى نفسك انتباض أطالع أثره فى عينيك ...  
أوديب —

انتباض لا أدرى له علة ..... أكان شرا مستظيرا يترص بى ....

جوكاسته —

لا تقل ذلك ..... إنما هى آلام الناس قد انعكس طينها على نفسك الصافية  
نحن أسرتك يا أوديب ، علينا الآن واجب التسمية عنك ..... هلبوا  
يا أولادنا ..... التفوا حول أبيكم ، وبددوا عن رأسه وقلبه هذه السحب  
القائمة ! .....  
أنتيجونة —

أبتاه ! ..... أسألك شيئا لا تردنى عنه ... قص علينا قصة ذلك الوحش  
الذى قتلتـه فيما مضى .....  
أوديب —

أغلب ظنى يا جوكاستا أنك أنت الموحية لى أولادنا ، أن يسألونى ذلك

دأتما . لقد سمعوا تلك الحكاية منى كثيرا ...

جوكاستا -

ولم - تضيق بذلك يا أوديب ؟ إنما على كل حال صفحة من حياتك يجدر بأولادنا أن يلبوا بها كل الإلام إن كل أب بطل فى نظر أبنائه فكيف بك وأنت البطل الحقيقى فى نظر طيبة كلها . ومع ذلك فكن على ثقة أن أولادنا هم الذين يتوقون إلى سماعها منك فى كل حين .... أنظر إلى عيونهم المتطلعة ، وإلى أنفاسهم المعلقة ! .....

- أنتيجونة -

أجل يا أبى .... قص علينا كيف انتصرت على الوحش ! ...

- أوديب -

تريدنى ذلك حقاً يا أنتيجونة ؟ . أو لم نسأى منها بعد ؟ ..... وأختك وأخراك ؟ .

أنتيجونة ( تهز رأسها نافية وكذلك الجميع ) -

لن نسأى أبدا .

( أوديب ) يتخذ مقعدا وأولاده حوله ) -

إذن فاسمعوا ..... كان ذلك منذ عشرين عاما .....

- جوكاستا ( وهى تجلس تقربه ) -

منذ سبعة عشر عاما ..... فيما أذكر .

- أوديب -

نعم ... .. أصبت ..... حدث فى ذلك اليوم أنى دنوت من أسوار

طيبة .....

- أنتيجونة -

من البداية يا أبتاه ! ..... قص علينا من البداية ..

أوديب -

ليس لهذا صلة بمحادث الوحش . ومع ذلك فليكن ما تريدون .  
 أنتم تعلمون أنى نشأت مثلكم فى قصر ملكى ..... ووجدت مثلكم الحب  
 والعطف فى أحضان أب كريم هو الملك « بوليب » ، وأم زروم هى الملكة  
 « ميروب » ..... لقد ربيانى وهذبانى ، كما يربى ويهذب أبناء الملوك .....  
 إلى أن صرت شابا جلدا قويا ذكيا أحذق الفروسية ، وأهيم بالمعرفة .....  
 أجل يا أنتيجونة ١١ ..... كان لى بريق عينيك ، كنت محبا للبحث عن  
 حقائق الأشياء ... .. فى ذات مساء ..... علمت من شيخم بالقصر ،  
 أطلق لسانه الخمر ، أنى لست أبنا للملك والملكة ، فها لم ينجبا قط الولد  
 ..... وإنما أنا لقيط تبنيا ..... منذ تلك الساعة لم يهدأ لى قرار ، ولم  
 أقعد عن التفكير لحظة فى حقيقة منبئى ..... فغادرت تلك البلاد ، وهمت  
 على وجهى ، باحشا عن حقيقتى ..... حتى انتهى بى المطاف إلى أسوار  
 طيبة .....

أنتيجونة -

وهنا لقيت الوحش .....

أوديب -

نعم يا ابنتى ... .. وكان وحشا مهولا ..... أسدا .....

جوكاسته -

له وجه امرأة .....

أنتيجونة -

وله أجنحة نسر ..... إنك تنسى دائما يا أبى أن نتحدثنا عن أجنحته .....

أوديب -

نعم ..... نعم ..... كانت له أجنحة كأجنحة النسر . وقد خرج على  
من الغاب .....

أنتيجونة -

سائر أم طائر ؟ .....

أوديب -

سائر كالطائر ..... وفتح فيه .....

أنتيجونة -

وطرح عليك اللغز .....

أوديب -

نعم .. ..... قبل أن يأكلنى طرح على لغزا ..... ذلك اللغز الذى قيل  
لأنه كان يطرحه على كل من لقيه من أهل طيبة .....

جوكاسته -

وكلمهم عجزوا عن حله ..... فكان يفتك بهم عندئذ ويقتلهم لساعتهم  
حتى أهلك عددا كبيرا من أهل المدينة ..... أجل يا أوديب لقد لبث أهل  
طيبة زمنا يتحاشون التخلف خارج الأسوار إلى مغيب الشمس ، خوفا  
من لقاء الوحش ..... لقد سموه « أبا الهول » فلقد ألقى الرعب فى قلوب  
الناس طويلا ..... وكان زوجى الملك « لايوس » قد مات منذ قليل .  
وتركنى فى عنفوان العمر ، وحيدة ، أعيش فى برد هذا القصر .....  
أرتجف فرقا بما يشاع فى المدينة عن أبى الهول وضحاياها ..... كان أخى  
« كريون » فى ذلك الوقت هو الوصى على العرش ..... فلم يقو على دفع

الكارثة..... وهاج الشعب طالبا الحماية من ذلك الخطر ، ثم لم يلبث أن أعلن رغبته في أن يمنح عرش المدينة لمن ينقذها من الوحش .....  
أوديب -

ليس للعرش وحده يا جوكاسته..... كانت هنالك مكافأة أخرى أئمن منه..... هي يد الملكة الأرملة..... هذا كله كنت أجمله عندما لقيت الوحش..... لو أنى عرفت ذلك الجزاء الجليل الذى كان ينتظرنى ، ترى ماذا كنت أصنع ؟ ..... ربما كان فؤادى اضطررب ، ويدى ارتجفت ولم أظفر بالنصر ! .....

#### انتيجونه

وكيف مات الوحش ؟...

#### جركاسته

عندما حل أبوك اللغز ، الذى لم يستطع أحد حله ، اغتاط أبو الهول وألقى بنفسه فى البحر..... كنت أنا وقتئذ فى قصرى هاهنا..... أتلقى أحاديث الناس عن ذلك اللغز ، الذى يطرحه الوحش على ضحاياه ..... ولا أدرى ما هو ؟ فما من أحد عاد إلينا حيا قبل أبيكم ، لينخبرنا به ..... ولست أكنم عنك الآن يا أوديب ..... لقد كنت يومئذ أطرح عل نفسى أنا أيضا سؤالا بل لغزا : ترى من هو الظافر ؟ وهل سأحبه ؟ ... فطالما صحت من أعماق نفسى فى سكون الليل : « من الظافر لا بالوحش بل بقلبي ..... قلبي الذى لم يكن قد عرف الحب..... رغم زواجى المبكر بالملك الطيب «لايوس» . لكن ..... عندما رأيتك يا أوديب وأحببتك أدركت أن لغزى هو الآخر قد حل ! .....

وهكذا يدخلنا توفيق الحكيم إلى قصر الملك حيث نجد أنفسنا أمام أسرة أوديب تلك الأسرة التي خدعتها أكذوبة تريسياس، فهم يخلعون على الملك عظمة مكذوبة فقد استهوتهم هذه الأسطورة التي روج لها تريسياس ووجدت في خيال الناس مجالاً للإمتاع، وعلى الأخص عند أنثيجون ابنة أوديب التي لم تكن تمل سماع هذه القصة البديعة التي كانت سبباً في اعتلاء أبيها على عرش ثيبة والتي أحاطته بهذه الهالة القوية من البطولة، وأوديب مضطرب وقد تورط في هذه الأكذوبة أن يستمر في تقريرها في أذهان الناس وفي أذهان أسرته. ولقد أوقفنا توفيق الحكيم على العاطفة التي تؤلف بين أوديب وأسرته ومدى التعاقب الذي رأيناه في عيون أنثيجونة وفي حديثها كما نلصقه في شخص جوكرسته بزوجها ولعجابهما ببطولته وارتياحها لزواجها به ذلك الزواج الذي تم عن حب لا عن صدفه. ولا يخفى علينا السبب الذي من أجله أدخلنا توفيق الحكيم إلى قصر أوديبوس مخالفاً بذلك ما جرت عليه عادة المؤلفين للمسرح اليوناني القديم من إخراج الحركة إلى الميادين العامة. والسبب هو أنه يريد أن يخفف على المشاهدين صعوبة تتبع أحداث القصة التي لها جذور ترجع إلى مولد أوديبوس ونشأته الأولى، هذه الصعوبة التي تحتاج من المشاهدين لمأسة صوفوكليس إلى يقظة وتبصير، فأراد توفيق الحكيم بهذا المشهد الأول أن يلخص ما جرى لأوديب قبل بدء المأساة. والسبب الآخر الذي من أجله خرج على قاعدة الوحدة في الزمان والمكان في هذا المشهد هو أنه أراد أن يمهّد لضعف أوديب أمام أسرته وزوجته بوجه خاص، هذا الضعف الذي سيجعله يقف فيما بعد أمام الكارثة موقف المتردد، فإن حبه لجوكرسته سوف يجعله يشفق على كيان أسرته أن تهدمه الحقيقة التي اكتشفها آخر الأمر.

هذه الأسباب هي التي جعلت توفيق الحكيم يستغنى عن مشهد الشعب الجاثم في ضراعة أمام قصر الملك، المشهد الذي بدأ به صوفوكليس



روايته حيث يوقفنا من أول لحظة أمام المدينة وهي تفقد أبنائها بغير حساب ،  
وحيث الوباء المهلك يثير أفواج الشعب فتندفق إلى قصر الملك تفزع إليه أن  
يدرأ عنها المحنة .

هذا كله قد تأخر ظهوره عند توفيق الحكيم حتى ينتهى من عرض التمهيد  
الذى أراد أن يبرز من خلاله جو الأسرة ، والعاطفة التى تؤلف بينها . وما إن  
ينتهى من هذا التمهيد حتى تسمع أصوات الشعب من خارج القصر ، ويستكنفى  
الحكيم فى هذا المنظر بالمؤثرات الخارجية ، فلا يستطيع النظارة أن يروا منظر  
الشعب الجاثم أمام قصر الملك ، وإنما يحدثهم الملك أول الأمر من شرفته ثم  
ينيب الشعب عنه كبير السكينة فيدخل إلى القصر ليعلم إلى أوديب أن شعبه  
يتساقط من حوله كما يتساقط الورق عن الشجر ، ويختلف الحوار هنا عن الحوار  
عند صوفوكليس فبينما كان الكاهن عند صوفوكليس يضرع إلى أوديب فى عبارات  
يشيع فيها الاحترام والتقديس ويظهر فيها اعتراف الكاهن بمكانة أوديب  
وعظمته نرى أن حديث الكاهن عند توفيق الحكيم لا يشيع ثقة ولا اطمئنانا  
ولأنما هو أقرب إلى التأنيب منه إلى الدعاء وذلك لما كان يعرفه الكاهن عن  
أوديب من عدم إيمانه بوحى الآلهة . فوحى الآلهة عنده موضوع لخص وتنقيب .  
وهنا يظهر أوديب غير متمتع بثقة الشعب كما يبدو ، غير متحمس لاستشارة  
الآلهة ، ليس هو الذى يرسل كرىون إلى أبولون ليحمل إليه وحى الآلهة ، وإنما  
يرسل الشعب كرىون ، ذلك الرجل الذى لا يجادل فى الحقيقة ولا يمارى فى  
الواقع والذى يتمتع بثقة الشعب ... ولكن أوديب برغم عدم إيمانه بوحى  
الآلهة وعدم تمتعه بثقة الشعب يمد الكاهن أنه لن يحجم عن تنقيذ فكرة قدوم  
تريسياس فقد كان أول من فكر أوديب فى استشارته ولا تمضى لحظات حتى  
 يعلن الشعب قدوم تريسياس .

أوديب ( ملتفتا إلى الشرفة ) —

صه ! . . . ما هذا الضجيج ؟ !

الشعب ( فى الخارج يصيح ) —

أيها الملك أوديب ! . . . أيها الملك أوديب ! . . . .

صوت ( فى الخارج بين الشعب ) —

هذا تريسياس قد أقبل . . . . استشره . . . . فإنه يوحى إليه .  
( يدخل تريسياس الضريع يقوده غلام )

تريسياس —

بعثت فى طلبى يا أوديب ؟ . . . . .

أوديب —

نعم .

تريسياس ( وهو يترك يد الغلام ويشير إليه بالخروج ) —

هل نحن وحدنا ؟

جوكاسته ( تقود أولادها وتخرج بهم )

أوديب ( وقد رأى الهوى يخلو ) —

نحن الآن وحدنا .

تريسياس . . .

أعرف لماذا دعوتنى . . . وما بى حاجة إلى وحى السماء لأقرأ ما فى نفسك

..... الشعب يطالبك بإنقاذه ..... وليس علاج الطاعون هو وحده  
الذى يثير همك .... ولكنه الخطر القائم حولك .... السكينة لا يجنون  
تفكيرك ، ويضيقون بعقليتك ، ويأمنسون بمثل « كريون » ! ... والظروف  
فى طيبة اليوم تماثل الظروف التى فزت فيها بالمسلك .... ظروف تلائم  
الانقلاب .... لأن كل محنة تزلزل سواد الشعب ، إنما تزلزل فى عين  
الوقت قوائم العرش ! ....

أوديب —

وهل تظن كريون يستطيع أن يقضى على الطاعون ، كما استطعت أنا أن  
أقضى على الوحش ؟ !

تريسياس —

من يدري ؟ إن كريون ذهب يلتمس الوحى ، وعمما قليل يعود بما يصدر  
إليه من أمر ! ! ! .....

أوديب —

وأنت يا تريسياس ؟ يا من يؤمن الشعب بأنك ملهم بعلوم البشر محيط  
بغيوب السماء ... أما من علاج لديك ، يزيل هذه المحنة التى نزلت بالناس ؟

تريسياس —

لقد تقدمت فى السن ... ولأنه ليجمل فى الآن أن أراقب ما يجرى من بعيد ..  
لمض وحدك فى طريقك يا أوديب ! ...

أوديب —

تريد أن تتخلى عنى الآن ، وأنت ترى الخطر المقبل على ، وتعرف الظروف  
التي ستعصف بملكى ؟ ! ....

تريسياس —

لك يا أوديب إرادة ، وفى يدك قوة ، وفى عينيك نور ، ..... ماذا تبغى  
من هرم مثلى ، واهن القوى ، كيف البصر ؟ !

أوديب —

أدرك ما وراء كلامك ..... إني أعرفك يا تريسياس ..... مثلك لا  
ينفض يده مما حوله إلا لأمر ... ..

تريسياس —

سأنفض يدي هذه المرة لأرى ما يحدث !

أوديب —

لتراني أسقط ، كما رأيته أرتفع .

تريسياس —

لأنها للمتعة كبرى أن أرى ماذا يجرى ، عندما أدع الأمور فى يد القدر ...

أوديب —

لن تهتأ بهذه المتعة يا تريسياس ! . فإنى أعرف كيف أفسد عليك غرضك  
أنك تحسب زمام عرشى فى يدك ... ولكن قناعك فى يدي . أمزقة أمام  
الناس ، وأكشف عن وجهك ، عندما أشاء .

تريسياس —

مهلا يا أوديب ! ... لا تدع الغضب يذهب بصوابك ! ...

أوديـب —

كن على ثقة أنى إن أتيح لك اللهبى ، بل لى لقدير على أن أجعل الناس يلمون بك ا ..

تريسياس —

ماذا تستطيع أن تقول الناس ؟

أوديـب —

كل شىء يا تريسياس ، كل شىء ... فأنا لا أخشى الحقيقة . بل أنى لا تنتظر اليوم الذى أطرح فيه عن كاهلى ، تلك الاكذوبة الكبرى التى أعيش فيها منذ سبعة عشر عاما ...

تريسياس —

لا تكن مجنوناً ا ...

أوديـب —

قد أجن فى لحظة ..... وأفتح أبواب هذا القصر ، وأخرج إلى الشعب صائحاً : اسمعوا يا أبناء طيبة ... اسمعوا قصة رجل أعشى ، أراد أن يهزأ بكم ... وقصة رجل حسن النية سليم الطوية ، اشترك معه فى الملهة ا ... لى لست بطلا ... ولم ألق وحشاً ... له جسم أسد ، وجناح نسر ، ووجه امرأة يطرح ألقاذا ... هذا خيالكم الساذج ، أحب تلك الصورة ، وأذاع ذلك الوهم ... ولكن الذى لقيت حقاً هو أسد عادى ... كان يفترس المتخلفين خلف أسواركم . استطعت أنا أن أقتله بهراوتى ، وأن ألقى جثته فى البحر ... وأن أخلصكم منه ... غير أن تريسياس ، هذا الضرير البارع ، أوحى إليكم من تلقاء نفسه لا من لدن الآلهة ،

أن تنصبوا ذلك البطل ملكا عليكم ... لأنه يومئذ كان يريد لكم كريون ملكا ...  
نعم ، هو الذى أراد ذلك ودبره وهو الذى علمنى حل تلك الأحجية ، عن  
الحيوان الذى يحبو على يدين وقدمين ..

تريسياس —

صه .. صه ا... اخفض صوتك ا .

أوديب —

وهو الذى أوحى قديما إلى د لايرس ، بقتل ابنه فى المهد ..... موها إياه ...  
بأن السماء هى التى ألهمته أن الولد إذا كبر قتل أباه .. لأن تريسياس ، هذا  
الاعشى الخطر ، صمم بإرادة من حديد أن يقصى عن عرش طيبة وريثها الشرعى  
.. لقد أراد أن يكون العرش ارجل غريب فتم له الأمر الذى أراد ...

تريسياس —

قلت لك : اخفض من صوتك يا أوديب ...

أوديب —

أجل هذا هو تريسياس .. الذى يلتقى فى روعكم أنه يقرأ صفحات الغيب ويسمع  
أصوات السماء ، وهو لا يسمع فى حقيقة الأمر ، إلا صوت إرداته ، ولا يطالع  
سطور حسابه وتدبيره ، لقد شاء ، وهو نخور أن يذير بحرى الأمور ويبدل  
فيما استقرت عليه نظم الوراثة ، وأن يتحدى إرادة السماء ، التى أخرجت من  
صلب د لايرس ، خائفة ، ليقم بيده الآدمية على العرش شخصا ، هو وليد  
رأسه ، وصنيعة فكره ...

تريسياس —

هدىء من روعك يا أوديبي ا... فإ يطفىء مصباح العقل غير عواصف  
النفس ا... !

أوديبي —

أعرفت الآن ما فى يدي أن أصنع بك ؟

تريسياس —

وربففسك ا

أوديبي —

لست أخاف على نفسى من الحقيقة ... ولو طوحت بى من فوق  
العرش إنك تعرف أن الملك ليس بذيئى ... لقد كنت فى « كورنت » ،  
مهدى الذى نشأت فيه ، بين أحضان « بوليب » الطيب و « مـيروب »  
الرحيمة وما كان لهما من مطمح إلا أن يقنعا الناس أنى ابنهما ، وأن يجلسانى  
على عرشهما ... ولكنى هربت من ذلك الملك ... باحسا عن حقيقة  
أصلى ... لقد هربت من « كورنت » لأنى لم أطق الحياة فى أكذوبة ...  
وجئت هنا ... فإذا بى أعيش فى أكذوبة أضخم ا ...

تريسياس —

لعل الأكذوبة هى الجو الطبيعى لحياتك ا

أوديبي —

وحياتك أنت أيضا يا تريسياس ا

تريسياس —

وحياتى أنا أيضاً ..... وحياة كل بشر ... لا تنس أنك بطل هذه  
المدينة ... لأن طيبة فى حاجة إلى بطل ..... وهى التى آمنت بأسطورة  
أبى الهول ..... فحذار أن تفجع الشعب فى عقيدته ! ...

أوديب —

ما من شىء يرغبنى على الصمت إلا خوفى أن أفجع زوجى وأولادى فى  
إيمانهم ببطولتى ... ولا شىء يؤلمنى إلا اضطرارى إلى هذا الكذب  
الطويل عليهم ... لئلا أتحامل على نفسى ، حتى لا أصيح بهم وهم يروون  
أمامى قصة أبى الهول :  
« لا تصدقوا هذا الهراء ! إن الحقيقة يا أولادى هى ..... »

تريسياس —

حذار يا أوديب . حذار ... ما أشد خوفى أن تعبت أصابعك الطائشة  
بقناع « الحقيقة » ... وأن تدنو أنا ملك المرتجفة من وجهها وعينيها ...  
لقد هربت من « كورنت » هائما خلفها ، ولكنها أفادت منك ... ولقد  
جئت طيبة تعلن أنك مجرد عن الأصل والنسب ، لتكشف للناس عنها ...  
فابتعدت هى عنك ، دعك يا أوديب من « الحقيقة » ... لا تتحدثها ...  
أوديب —

ولماذا تتحدى أنت السماء يا تريسياس ؟ .. أترك أصلب منى عودا ،  
وأمضى عزما ، وأحد بصرا ؟ ...

تريسياس —

لست أحد منك بصرا يا أوديب ... فأنا لا أرى شيئا ... ولا أبصر



فى الوجود إلهًا إلا إرادتنا . لقد أردت فمكنت أنا الإله ... ولقد أرغمت طيبة  
حقاً على أن تقبل الملك الذى أردت أنا لها .. فكان لى ما أردت ..... كما  
ترى .....

أوديب ( بنبرة تهكم )

اخفض صوتك يا تريسياس .

تريسياس —

لا تسخر منى ا .... ولا تحسبن ، لو صح عزمك على تنفيذ وعيدك  
أنى عاجز عن مواجهة الناس ا .... افتح أبراك إذا شئت واخرج لى  
شعبك ، وارنع عقيرتك فيه بما تشاء ... عندئذ تعلم ماسيقول تريسياس ا ..

أوديب —

ماذا ستقول ؟

تريسياس

سأصبح بهلء فى : د أيها الشعب ا ..... لنى لم أفرض إرادتى لمجد أطمع  
فيه ... ولكن لرأى أو من به : هو أن تكون لكم إرادة ... ما من حقد كان  
ببنى وبين د لا يوس ، وما من ضفين كان ببنى وبين د كريون ، .... إنه أردت  
أن أطوى صفحة الملك فى هذه الأسرة العريقة ... لأجلكم أتم تختارون لكم  
ملكا ، من عرض الطريق مجردا من الحسب والنسب ولا سند له إلا خدمته لكم ،  
ولا لقب له إلا بطولته فيكم ... ذلك أنه لا توجد ، فى أرضكم ، ولا يأنهى أن  
توجد إلا إرادتكم أتم ا

أوديب --

أو إرادتك ا ... أيها الضير البارع ا .... إنك تعلم أن الشعب لا يريجه

أن تكون له إرادة .... وهو يوم يراها في يده ، يسرع فيعطيا لبطل من  
نسج أساطيره ... أو لإله مدثر بنهام أحلامه ! ... كأنها هو يضيق بحملها ، ولا  
يقوى على الاحتفاظ بها ، ويرد التخلص منها وطرح عبثها ! ..... ولكنك  
رجل أعماه الضرور ... لاتسعى حقاً إلى مجد ظاهر ... غير أنك تريد أن  
تكون أنت منبع الأحداث ومصدر الانقلابات ، وتحرك القوى التي تغير  
وتبدل في مصائر الناس وعناصر الأشياء .. . لأنى لا أرى فيك هذا التناول  
المستتر ، وأقرأ في نفسك هذا الصاف الخفي ! .

تريسياس —

من حق أن أتبه قليلاً يا أوديب ... فأنت لا تنكر أنى قد نجحت ... وما أنت  
على هذا العرش إلا آية من آيات إرادتى ! ....

أوديب —

سمعت سماع ذلك منك .... لقد دعوتك لاصغى إلى رأيك في هذه المحنة ،  
لا لاصغى إلى أنشودة فخارك ! ... إن موقعك منى اليوم لا أثمينه .... هل  
أنت معى ؟ هل انقلبت ضدى ؟ . است أرى على أى أساس الآن قد أقمت  
إرادتك ....

تريسياس

ذلك ما سوف تلمه في حينه يا أوديب .

أوديب —

متى ؟

تريسياس —

عندما يأتي كريون بذلك الوحى من مجيد « دلف » ! ..... من حسن  
الرأى أن أعرف شيئاً عن إرادة السماء قبل أن أشرع فى تكوين إرادتى !

أوديب —

أفى مقدورى أن أعتد على مؤازرتك لى يا تريسياس —

تريسياس —

لأنه لمن الحق يا أوديب أن تخشى من جانبي أمرا .

أوديب —

نتظار إذن ما يأتى به كريون .

تريسياس —

دعنى الآن أذهب ..... إلى أن يجيء آوان العمل ... .. ولن أقول لك  
الساعة إلا هذه : « واجه مصيرك يا أديب ... .. ولا تخف ..... فأنا معك .

أوديب —

أوافق أنت يا تريسياس ؟

تريسياس —

أين غلامى الذى يقودنى ؟

أوديب ( كالمخاطب لنفسه )

مصيرى ١٤ . ما هو مصيرى ؟

تريسياس -

أين الغلام ؟

( يتجه أوديب إلى الباب ويفتحه  
ويدخله الغلام فيقود تريسياس إلى  
الخارج. أما أوديب فيبقى وحده،  
ويسند رأسه إلى عمود مطرقاً . )  
هذه هي شخصية تريسياس عند توفيق الحكيم شخصية رجل غابت عليه  
إرادته العمياء التي تفرض نفسها فتتدخل لتحول الأمور عن مجراها الطبيعي ،  
متخذة لذلك وسائل غير مشروعة من الدهاء والسياسة واستغلال سذاجة الناس  
وإيمانهم بكمانه الكمان وميل العوام إلى تصديق الخرافة . والتقى هذا السياسي  
المخاتل بأوديب الفتي الساذج ، فكان وساية في تحقيق أحلامه الشريرة وتورط  
وقبل الأكذوبة وأصبح شريكا لتريسياس .  
وهكذا يترأى لنا أوديب حتى الآن إنساناً ضعيفاً قد زاح منه هذا المجد  
الأسطوري الذي خلعه عليه صوفوكليس وأصبح بشراً عادياً يتورط فيما يتورط  
فيه بسطاء الناس ويقع في الشباك التي نصبها له تريسياس .  
هذا التصرف الخطير الذي أجراه توفيق الحكيم على شخصية أوديب خلق  
لنا صراعاً من نوع جديد، فلم يعد الأمر موضوع القدر الذي ينزل على امرئ من  
قبل ولادته ، القدر المحتوم الذي لا مرد له ، القدر الذي يقع على ضحية بريئة  
لا ذنب لها ولا جريرة ، وإنما أصبح الأمر عند توفيق الحكيم موضوع الصراع  
بين إرادة الإله وبين إرادة الإنسان العمياء الخاطئة .  
إن أوديب عند توفيق الحكيم إنسان تورط في الخطأ بقوله الدور الذي  
أراد له العراف تريسياس ، فكان مشغولاً عما يجره هذا الإنسان من محن .

فتوفيق الحكيم يرى في القدر مقدارا من الجبر ومقدارا من الحرية يسيطران على تصرفات الاحياء ، ذلك أن وجود القانون يستلزم وجود الخروج على القانون ، وهذا يستلزم أيضا نوعا من العقاب ... ليس في إخلال النتائج وحدها ... بل في إعادة الخلل إلى النظام ورد المتورد إلى موضعه . رأى توفيق الحكيم روح الاسلام التي يدين بها تتمشى مع هذه النظرة لذلك كان لابد له أن يخضع قصة أوديب لهذا التفكير .

ولقد استدعى هذا التفكير من توفيق الحكيم أن يؤخر انشغال أوديب بالحادثة الرئيسية حتى يثبت في الأذهان صورة هذه الشخصية الجديدة التي خلعت عليه والتي تتألف من إنسان ضعيف أمام أسرته من ناحية ، وأمام أكذوبة تريسياس من ناحية أخرى ، فبينما يواجها وباء المدينة ووحى أبولون من أول وهلة عند صوفوكليس ، نجد أن وحى أبولون الذي يحمله كرون يتأخر عند توفيق الحكيم إلى ما بعد هذه المشاهد التي ظهرت لنا فيها أسرة أوديب ومؤامرة تريسياس . وهنا يشعر المتابع للقصة بشيء من الانفصال انفصال الفكرة عن الحركة ، الأمر الذي لم يكن له وجود على الإطلاق في قصة صوفوكليس ، تلك التي لم يسيطر فيها التفكير على الحوار ، ولم يحتج فيها المؤلف إلى مقدمة تنفصل فيها الفكرة عن الحركة الدرامية التي تؤلف عند صوفوكليس وحدة وثيقة من بداية الكلام إلى نهايته .

لم يستطع توفيق الحكيم أن يجعل أفكاره الجديدة تخرج من مواقف القصة نفسها ومن أعطاف الأحداث الجارية واضطر أن يمهلنا بعض الوقت ريثما يقص علينا ماجرى لأوديب قبل بدء المأساة ، وريثما يكشف لنا عن مؤامرة تريسياس ولعلنا نلاحظ أن المشهد الذي كان بين أوديب وتريسياس لم يكن تقصيا عن أسباب الوباء المهلك بقدر ما كان تقريراً للأكذوبة التي حاكها تريسياس ، وتورط فيها أوديب مما جعل اتهام أوديب بالأخطار الدامية

التي أحدثت بالمدينة والتي جعلت الشعب يهز هذا عنيقا ، اهتماما يبدو ضعيفا .  
ويحتاج توفيق الحكيم بعد خروج تريسسياس أن يذكرنا بهذا الوباء الذي كنا  
قد نسيناه ، وأن يعود فيبث في نفس أوديب بالقلق الذي كان ينبغى أن يكون  
مستمر منذ البداية ، ذلك القلق الذي ظهرت بوادره في أول القصة ثم اختفى وراء  
هذا التمهيد ثم كان عليه أن يظهر من جديد بعد خروج تريسسياس .

وكان لابد لتوفيق الحكيم أن يعتمد على كاهن زوس باعتباره الممثل للشعب  
والمدافع عن وحى الآلهة والساخط على أوديب لتحديه لكلمة الآلهة وعدم إيمانه  
بالوحى فكانت شخصية الكاهن عند توفيق الحكيم أكثر ظهورا منها عند صوفوكليس ،  
والسبب في هذا واضح وهو أن شخصية تريسسياس عند توفيق الحكيم لم تعد هذه  
الشخصية المقدسة التي تستمد قوتها من معرفتها بالحقيقة ، والتي كانت موضوع  
ثقة الجميع ، فهو الذى يظهر على كل شيء ، على ما يمكن أن يعلم وما ينبغى أن  
يخفى ، على آيات السماء وعلامات الأرض . وإنما أصبحت شخصية متأمر يخضع  
سياسة الدولة لإرادته ، ومن هنا كان لابد للشخصية كاهن زوس أن تظهر ،  
وأن يعتمد عليها في حمل الوحى والدفاع عنه ، وأن تكون أكثر ظهورا عند  
توفيق الحكيم منها عند صوفوكليس فلما عند الحكيم دور آخر غير مجرد النيابة عن  
الشعب وهو دور الرسول الذى يحمل الحقيقة من الإله وهو الدور الذى كان  
لتريسياس عند صوفوكليس .

ولما كان كريون معروف لدى الناس أنه الرجل الذى يستسلم لكلمة  
الآلهة ولا يجادل فيها ، فقد جمعه توفيق الحكيم مع كاهن زوس في مرقف  
واحد ، فهما اللذان ينبئان أوديب بما يحمله من مبعبد دلف ، عليها أن يقفا  
معا أمام أوديب وهما يعلنان له هذه الحقيقة الفظيعة مما ساعد أوديب على

الشك في نياتهما ، والاعتقاد بأن ما يحملانه من معبد دلف ما هو إلا مؤامرة يحكيها كريون محتمدا على كهانة الكهان . مستغلا الوحي ليظفر بسلطان العرش ويدعو ذلك أوديب إلى اتهامها بالخيانة ولا يجد غير النفي أو الموت عقابا لهما ، ولكنه لا ينفذ حكمه إلا بعد أن يقوم بتحقيق يجريه أمام قصره وبحضور جوقة الشعب ، ويستدعى تريباس ليشهد المحاكمة ولكن جوكاسته التي تخرج عن القصر وتستأذن في أن تكون أحد شهود هذا التحقيق يعز عليها أن ترى زوجها متها بالقتل ، وأن ترى أخاه متها بالخيانة فتريد أن تدلى برأى فيما شجر بيننا من خلاف ، فتروى عليهم قصة الوحي الذي كان قد تذبأ للايوس بأنه سيمقتل بيد ابن يولده منها ، وكيف أنه لم يقتل بيد رجل واحد ، وإنما قتلته جماعة من اللصوص عند ملتقى طرق ثلاث ، وتكون هذه الكلمة من جوكاسته هي نقطة التحول في التحقيق الذي يجريه أوديب أمام الشعب ، فيصرف عن اتهامه لسكريون وللكاهن ويشغل بموضوع القتل نفسه . وهذا تخلص بارع من توفيق الحكيم اقتضته طبيعة الموقف . فقد أثار قصة جوكاسته في نفس أوديب ذكرى قتله لرجل في ملتقى طرق ثلاث ، فإذا صدقت جوكاسته فيما تزعم من أن الذي قتل الملك جماعة من اللصوص لرجل واحد فقد نبأ من التهمة وإلا فقد تقرر المصير وأصبح أوديب هو القاتل .

وهنا يخطو توفيق الحكيم نفس الخطوات التي خطاها صوفوكليس في إجراء التحقيق ، فيستدعى الراعي الذي شهد القتل وينبئ أوديب بأن رجلا واحدا هو الذي قتل لايوس ، وهنا لا يملك أوديب إلا أن يتهم نفسه ويعترف أمام الجميع بأنه القاتل ولكن شيخا من كورنته يأتي في هذه اللحظة ، شيخا من خدام الملك يوليبيدوس جاء ليعلم أن أهل كورنته يطلبونه ملكا عليهم بعد موت يوليبيدوس الذي قضت عليه الشيخوخة ، ويجرى حديث بين هذا الشيخ وبين أوديب يعلم منه أنه لم يكن ابن يوليبيدوس وإنما

تلقاه هذا الشيخ من راع آخر من رعاة الملك لا يوس وهو طفل فأسلمه إلى بوليبيوس الذى رباه فى قصره، فتشير هذه الحقائق فى نفسه الرغبة فى استقصاء الأمر. وهنا يحاول راع من الذين كانوا يشهدون التحقيق الهروب من خلف الصفوف. فإذا به هو الراعى الذى كان قد وكل إليه أمر التخلص من أوديب فيستبقيه أوديب ويواجهه بالشيخ .

أوديب —

اقتربوا به أولا من رسول كورنت .... وأنت أيها الرسول .... تفرس فى وجهه جيدا .... فربما أدى ذلك إلى أمر ....

( يدفع بالراعى إلى جوار الشيخ )

الجوقة ( ننظر إلى الرجلين ) —

شيخان هرمان ... لكأنهما فى عمر واحد ! ....

الشيخ ( صائحا بعد أن يحدق فى الراعى ) —

هو بعينه ! ... هو بعينه ! ...

أوديب —

من؟ ..... من؟ .....

الشيخ —

الراعى الذى سلمنى الطفل ! ....

أوديب —

أسمعت أيها الراعى ؛ .

الراعى —

لست أفهم شيئا مما يقول هذا الشيخ ! ....



أوديب —

أما سبق لك أن لقيت هذا الشيخ في ، بقعة من البقاع ؟

السراعى —

لست أذكر .....

أوديب —

وكيف استطاع هو أن يذكر ؟ .....

الشيخ —

دعنى يا أوديب أشحد ذاكرته ..... ما إخاله ينسى تلك الأيام التى كنا

نعمل فيها متجاورين فى منطقة سيتايرون .....

كان هو يرعى قطيعين ..... وكنت أنا أرعى قطيعا واحدا .

ولقد تعاقت علينا ثلاثة فصول ..... من الربيع إلى الخريف .....

حتى إذا اقبل الشتاء ، سقت قطيعى عائدا إلى كورنت .....

وساق هو قطيعيه راجعا إلى طيبة ..... أما كنا نفعل ذلك أيها الراعى ؟

الراعى —

نعم ..... هذا حقا ما كنا نفعل ..... ولكن مضت على ذلك سنون

كثيرة .

الشيخ —

أجل ..... مضت سنون كثيرة ..... ولكن ذلك لا يمنع من

ذكر ذلك الطفل الرضيع ، الذى وضعته بين ذراعى ذات يوم ، وتوسلت

إلى أن أربييه كما لو كان ابنى .....

الراعى ( مرتجفا ) —

ماذا تعنى ؟ ..... وماذا تبغى منى أن أقول ؟ .....

الشيخ —

لا أبني منك ألا أن تنظر أمامك أيها الصديق القديم ..... ها هو ذا طفلك  
الرضيع ! .....

( يشير إلى أوديب )

جوكاسته ( تلفظ بغير وعى همسة كالخسرة ) -

كفى ! ..... كفى ! .....

( تهم مندفعة نحو القصر ..... ولكن أوديب يمنهما )

أوديب ( صائحا ) -

أين تذهبين يا جوكاسته ؟ ! .....

جوكاسته -

أيها الإله ..... رحماك ! .....

أوديب --

مكانك لحظة ..... لتسمعي بأذنيك حقيقة منبتى ! .....

جوكاسته --

لا أستطيع البقاء لحظة أخرى ..... لا أستطيع ..... لا أستطيع .....

أوديب —

لا تستطيعين أن تتحملي حمرة الخجل تصبغ وجهك ، وأنت تسمعين أمام  
كل هذا الملاء ، من أى بطن وضيع خرج زوجك ! ..... إني ما أرغمتك  
قبل الآن على شيء قط ..... ولكنى أرغمتك الآن لإرغاماً على البقاء في  
مكانك ..... لتعرفي عنى ما سيعرف الساعة هذا الشعب المحتشد ! .....  
حتى وإن كان في ذلك إذلال لجلالك الملكي ، وجرح لعزة أسرتك العريقة !

### الجوقة —

أبقى معنا أيتها الملكة... واسمعي ما نسمع... ولن يضيرك شيء فإن أوديب  
فيينا ملك ببطولته لا بأسرته ! .

### أوديب —

أصغى يا جوكاسته إلى حكمة الشعب ورغبته...  
جوكاسته (تخفي وجهها بفلاتها) ..  
رحماك أيتها السماء ! ...

### (أوديب للراعى) -

والآن أيها الراعى .. صارحنا بجواب مستقيم . ليس فيه التواء... عن  
حقيقة ذلك الطفل الذى سلته إلى صاحبك هذا ! ...

### الراعى —

صاحبى هذا يا مولاي ، لا يدري ما يقول . إنه ولا ريب مخطيء...

### أوديب —

حذرا أيها الراعى ! . إذا أبليت أن تهيب بالحسن، فأنا نعرف كيف نرغمك على  
الكلام ! ...

### الراعى —

ترفق يا مولاي برجل هرم مثلى ! ...

### أوديب —

إذا أردت الرفق بك فتكلم ! ...

### الراعى —

ماذا تريدون أن تعملوا أكثر مما علمتم ؟ ..

أوديب —

ذلك الطفل الذى تحدث عنه صاحبك هذا ، هو أنت الذى سلبته إليه ١٤ ...

الراعى —

أجل يا مولاي ... أنا ... ولانى لأتمنى لو كنت مت فى ذلك اليوم

أوديب —

لانى مديقتك الموت اليوم ، إذا امتنعت عن الإفضاء بالحقيقة ١ ...

الراعى —

الويل لى ١ ..... إن فى هذه الحقيقة موتا لى وأى موت ١

أوديب —

أما زلت تنوى أن تهرب وتروغ ١ ...

الراعى —

لم يبق لى ذلك سبيل ... أو لم اعترف بأنى أعطيته الطفل ؟ ماذا يراد بعدئذ

منى ؟ ..

أوديب —

من أين جئت بذلك الطفل ؟ ... من بيتك أو من بيت آخر ..

الراعى —

ليس من بيتى ..... بل ..... من بيت آخر .

أوديب —

من أى بيت ؟

الراعى —

ويلاه ١ . ويلاه ١ . استحلقتك بالسما يا مولاي ... أن تكف عن سؤالى ١ ...

أوديب —

أجب ... أجب ... إذا أمسكت الآن عن الإجابة ، فإنى منزل بك كل عذاب ،

وماق بك فى شرمات ١ . تكلم ١ ...

الراعى —

كان ذلك الطفل من بيت ... لا يوس .

أوديب —

أكان ابن عبد من عبيده ؟ ... تكلم ...

الراعى —

ألا يمكن أن تعفينى من القول ... مولاي ... رفقا بى ! ...

أوديب —

يجب أن تتكلم ..... ويجب أن أسمع ... وإلا حطمت رأسك الأبيض بلا رحمة

... وسحقت جسمك الواهن ! ...

الراعى —

كان الطفل ... ابنه هو ...

أوديب —

أبن من ؟ ...

الراعى —

ابن ... لا يوس ! .

أوديب —

ابن الملك لا يوس ؟ ! ...

الراعى —

نعم .

( يحدث هيج بين الشعب ..... ويسكاد

أوديب ينهار واسكنه يتماسك ..... )

أوديب —

ما تقول فظيع أيها الرجل ... فظيع ما تقول ... لا يسكاد عتلى يصدق

... حذار أيها الرجل أن تكون في قولك كاذبا أو واهما ... لقد فهمت الآن العلة في هروبك منى ... ما أنت في واقع الأمر إلا منبع الخير منك أنت ولا ريب عرف كهان المعبد ! . فما من سر يدفن في الصدر سبعة عشر عاما دون أن تنتشر له في الهواء رائحة أنت لإذن مصدر الوحى في دلف ! . حذار أن تكون مفتريا على بالزور ، أو موحيا بالإفك ! .

الراعى -

بل هى الحقيقة . وفي مقدورك أن تسأل الملكة جوكاسته ... فقد كان كل شىء فى حضورها وبعلمها ... لقد دفعوا إلى بالطفل لأهلكه ... ولكن قلبي لم يجرؤ على إهلاكه ... فسلمته إلى هذا الرجل ... ليذهب إلى بلاده ، ويتخذ ولدًا ... فأخذه وأتخذ بذلك حياته ...

أو ديب -

أكان طفلا حملته الملكة جوكاسته ؟

الراعى -

أجل يا مولاي ... وقد قيل يومئذ أن هلاكه ضرورى ... لنسوءة مشيومة لحقت به ... هى أن هذا الابن سوف يقتل أباه ...

أوديبي ( صائحا ) -

لايوس ! ... جوكاسته ! ... يا للسماء ! ... يا للسماء ! ... انقشع الضباب من حولي ... فرأيت الحقيقة ، ما أبشع وجه الحقيقة ! . يا لها من لعنة لم يسبق أن صب نظيرها على بشر ! ... تريسياس ! ... تريسياس ! ولكنك جامد كتمثال ... لقد شعرت بطيف السكارثة ... وانقبض لها صدرى ... قبل أن تنقض ... ولكنى ما تصورتها قط بهذه الفظاعة كذلك انقبضت لها أنت يا جوكاسته ... جوكاستا ...

( جوكاسته وكأنها كانت طول الوقت

بغير رشد ... تسقط على الأرض فاقدة

الصواب ... )

الجوقة ( فى صياح ) -

أسرعوا إلى الملكة ... الملكة جوكاسته تنسوء تحت وقر الكارثة !

انجدوها ... أسعفوها ... ادخلوها القصر ! .

( يجتمع الناس حول جسم الملكة ...

يحملونها برفق ، يعاونهم أوديب وقد أذهلته الفجيعة ... ويدخلون بها

القصر ... تاركين تريسياس فى موضعه .. )

تريسياس —

أذهب بى أيها الغلام بعيدا عن هذا المكان ! ... فقد راق للسماء أن تتخذة

ملعبا ! ... نعم ... إن الإله يلهو وينشئ فنا ... ويصنع قصة ... قصة على

على أساس فكرتى هى بالنسبة إلى أوديب وجوكاسته مأساة ... وهى بالنسبة إلى

أنا ملهاة ! ... عليكم إذن يا صاحبا هذا القصر أن تذرفا العبرات ... وعلى أنا

أن أرسل الضحك ! ...

( يضحك كالجنون ... )

ولا ينتهى صراع أوديب عند هذا الحد فأوديب عند تونيق الحكيم لإنسان

فيه ما فىنا من ضعف ، إنه لا يريد أن يستسلم للحقيقة بهذه السهولة لأنه أب

لأولاد وزوج لامرأة يحبها وهو فى الوقت ذاته ضحية لهذا المصير الفظيع الذى

قادته إليه قدماءه عن غير علم منه ، ولكنه ما يزال على قيد واقعه الجليل ؟ ، إنه لم

يرتكب الأثم عامدا فلماذا يدفع ثمنه باهظا ؟ إن أوديب يحاول أن يصم أذنيه

عن الحقيقة وأن يخفى رأسه فى الرمال ويتوسل إلى جوكاسته أن تصحبه

بأولادها إلى مكان بعيد حيث يعيشان ، فليس من بأس فى أن يترك سلطان الملك ،

أما أن يترك جوكاسته وأن يترك أولاده فهذا أمر فظيع لا يقوى عليه .

لهذا يجد أوديب المرأة فى أن يقف مع جوكاسته وجها لوجه فى مشهد

طويل يتوسل فيه لإيها أن تنسى الحقيقة ، تلك الحقيقة التى تريد أن تحطم

صرح هذه الأسرة وتصيره إلى حطام . ويدور فى هذا المشهد جدال حول الحقيقة والواقع وتطول فيه المناجاة مناجاة أوديب لزوجته . ذلك لأن توفيق الحكيم تأمل مأساة صوفوكليس طويلا على حد قوله فوجد فيها عين الصراع الذى قام فى مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع والحقيقة . ولقد نسى توفيق الحكيم أن الحقيقة تختلف اختلافا كليا فى أهل الكهف عنها فى الملك أوديب فالحقيقة التى عرفها ميشيلينا وبريسكا ليست فى بشاعة الحقيقة التى عرفها أوديب وجوكاسته . فإذا سمحنا لميشيلينا وبريسكا ألا يخافا من وجه الحقيقة وأن يسترسلا فى حبهما ، فإننا نربأ بأوديب وجوكاسته أن يقفوا نفس الموقف ، فإن طبيعة الأشياء كانت تحتم عليهما أن يرتاع كل منهما من رؤية الآخر كما حدث عند صوفوكليس ، فإن جوكاسته لم تستطع أن ترى وجه زوجها بعد أن تكشف لها الأحداث عن حقيقة الأمر ، ونحن نعتقد أن هول الكارثة لم يكن يسمح لأوديب بالاسترسال فى مثل هذه العاطفة ، وكان الأقرب إلى طبيعة الأشياء أن يشغل أوديب بالمفاجأة التى تنسبه كل شيء . أما أن يقف ليتأمل الأشياء من زاوية أخرى فهذا من شأنه أن يضعف من فظاعة الكارثة التى يجب أن تجسم الأمر وأن تقود إلى النهاية مباشرة ، ولكن ولع توفيق الحكيم بالفكرة كان أقوى عنده من التركيز الفنى للمأساة ولكنه المسرح الذهنى الذى يعشقه توفيق الحكيم والذى يعشقه غيره من محبى الفكر المجرد .

إن توفيق الحكيم نفسه يعترف أنه كان متأثرا جدا بالمسرح الذهنى عندما ألف مشكلة الحكم التى وضعها على أساس أرسطوفان ، وكذلك عندما ألف بيجاليون ، ولكنه فى الملك أوديب يقول إنه أراد أن يعنى بهناصر التمثيلية باعتبارها قصة تكتب لتمثل لا لتقرأ ، وأنه لم يسلك فى الملك أوديب ما سلكه أندريه جيد الذى مضى بفكرته صعدا دون سند من المواقف المثيرة على حد قول توفيق الحكيم ، والرأى عندنا أن توفيق الحكيم على الرغم



بما استفاده من المراقف المثيرة التى كانت عند صوفوكليس، وعلى الرغم مما بذل من جهد كبير ليخفى فكرته الجديدة فى ثنايا الحركة . وعلى الرغم من حرصه الشديد على أن يوفر لروايته القوة الدرامية التى لا يطفى عليها التفسير المجرد ، نقول إنه على الرغم من كل هذا فقد بقيت فكرته إلى حد كبير أكثر طغياناً مما كان يتوقع لها أن تكون ، فقد غلبه المسرح الذهنى الذى حاول إخفائه وتسرب هذا العامل الشخصى إلى العمل الفنى رغم إرادة المؤلف .

ولم تكن هذه الصواب لتخفى على توفيق الحكيم نفسه فقد أدركها بماله من حساسة مسرحية دقيقة فتد قال فى ختام هذه المحاولة :

« إن محاكاة القديم هى مشكلة صعبة حقاً ... بل إنها تكاد تكون مستحيلة فى بعض الأحوال ..... كما لو كنا نريد بعنب جديد أن نصنع للتوخمة معتقة ! هنالك ولا شك سر خفى فى تركيب ذلك الخمر القديم يعمل له مذاقاً لا يضاهى .... وحسبنا أن حاولنا الصمب من الأمور ... ونحن نعلم كل العلم أن الذى ينتظرنا فى نهاية الطريق هو الإخفاق ... إن أجزل الأجر هو أحياناً العمل نفسه ، لا نتيجه . وما أعظم الأجر الذى نلتسه والشر الذى تساقط على بمجرد مكى بضع سنين فى ظلال تلك الشجرة القديمة الدائمة الاخضرار والإثمار تراجيديا صوفوكليس » .

وتنتهى مأساة أوديب للحكيم كما انتهت مأساة أوديب لصوفوكليس ، فإن جوكاسته لا تستطيع أن تبقى رغم محاولات أوديب فإن قوة الحقيقة أرغمتها على الموت فمئنت نفسها ، ويراه أوديب فيزأر كالأسد وتمتد يده فى ثورته إلى صدر زوجته فينتزع منه المشابك الذهبية ويقفأ عينيه ، ويخرج إلى الشعب والدماء تسيل على وجهه . وهنا تظهر بطولة أوديب التى فتمدها طول الرواية ويسترد فى المجال الخلقى تلك العظمة التى نزعا عنه توفيق الحكيم فى المجال الأسطورى كما يقول الميودى مارنيك ، فلم يعد لأوديب بعد أن أدرك بشاعة الكارثة إلا أن يترك المدينة وينفى نفسه .

أوديب —

ان أطلب إليك ، يا كريون ، الرحيل بأهلى ..... كما طلبت أول مرة ...  
فالظروف قد تغيرت الآن كما تعلم ..... سأذهب بمفردى ..... تاركا لك  
أولادى ..... ترعاهم بناتيتك ..... فأنت لهم خير أب ..... وأوصيك  
بالبنتين خيرا يا كريون ..... وانتيجونة على الأخص ..... لقد كانت شديدة  
اللصوق بى ..... فهاجتها إلى حنانك أشد وأكثر ..... ها أنت ذا ترى أن  
الأمهين عليك إقراره ..... فقد عهدت إليك بأسرقى وأسرته ..... أى  
ما تبقى منها ..... أما أنا فما فى بقائى من نفع ..... لم أعد أصلح للبقاء ! لقد  
صدقت جوكرسته العريضة ..... حملتها عبثا على الحياة ..... وقد قاومت كما  
قاومت ..... ولكن شيئا أعظم بأسا وأقوى بطشا قد انتصر ..... وبهذا  
جوكسته أدركت قوة ذلك الشيء الذى أرغمها على الموت ..... وفهمت أن  
حياتى أمست هى الأخرى عدما من العدم ... فكففتها من الفور فى الظلام ! ...  
كريون —

ألك من مطالب آخر يا أوديب ؟ ...

أوديب —

نعم ..... لاتنس أن تجرى الطقوس الجنائزية اللائقة بدفن تلك المسجاة فى  
حجرتها . ..... لأنها أختك . وإنى ملحدئ إلى حسن قيامك بواجبك .....  
ليس لى بعد ذلك من مطلب ، إلا أن أوصيك مرة أخرى بأطفالى ..... وإنى  
لا طبع فى نبلك يا كريون ..... وأسألك أن تبث فى طلبهم الساعة  
للمسهم بيدي .....  
( كريون ) يشير إلى الخادم قرب باب القصر ) -

كنت قد رأيت إقصاءهم عن هذه المشاهد المؤلمة ! .....

### أوديب —

مرة ربما كانت هي الأخيرة..... لو أذنت أيها الرحيم كريون.....  
ألمس وجوههم البريئة بأصابعي..... وأتخيل ملاحظهم..... وأتأمل في  
أسى صرورهم..... ماذا أسمع؟..... ذلك وتنع أقدامهم الصغيرة.....  
وذلك نشيج أعرفه من أنتيجونة..... لأنهم آتون..... أترك رحمتي  
يا كريون، وأرسلت في إحضارهم ١٩...

( أنتيجونة خارجة من القصر تقود إخوتها )

### كريون —

لقد أمرت بإحضارهم لك يا أوديب..... فأنا أعلم مقدار حبك لهم.....  
ها هم أولاء على مقربة منك.....

### أوديب ( يمد يده في الهواء ) —

شكرا لك يا كريون..... أين أنتم يا أولادى؟؟  
لست أراكم..... ولن تبصركم عيناى بعد اليوم.....

### انتيجونة ( وهى تكفـكف دمعها ) —

هون عليك يا أبتاه..... مادامت لى أنا عيناى ، فهما لك..... لن تكون  
وحيدا..... سأكون لى جانبك حيث تكون.....

### أوديب —

أنتيجونة بنيتى..... لا يرضى قلبى أن أجرك معى فى طريق الشتاء.....  
مكانك هنا لى جانب خالك وإخوتك.....

### انتيجونة —

لا مكان لى إلا بالقرب منك يا ابنتى..... أبصر لك..... ألا تذكر أنى  
تقت يوماً أن أرى الأشياء بعينك..... أراها كما تراها أنت..... سأحاول  
أن أبصر الأشياء كما تبصرها.....

لن أشرك يوماً أنك فقدت ناظريك ! ..

أوديب -

بل أنا الذى كنت أتوق أن أرى الوجود صافيا طاهرا من خلالي عينيك...  
ولكنى لم أعد أستحق ذلك... ابقى يا بنيتى بعيدا عني... إن شبابتك النضر هو  
ملكك لا ماسكى... لن أخذه منك... فأرتكب جناية أخرى... عيشوا حياتكم  
يا أولادى... وانفضوا أيديكم منى... فما أنا إلا وصمة... وما أنا عليكم  
إلا عبء... يكفیکم منى ما سوف يلقيه على غدكم المشرم... ستكونون أمثلة  
الدهر، ومضخة الأفواه، والعربة الألسنة... وما دام الناس فى حاجة إلى أوهام  
تخذى خراء أماهم، فستكون أنتم أسطورة الناس!... لا أهل لكم إلا فى  
شخص واحد: كريون خالك... اجعلوه لكم أباء... ستجدون فى كنفه العطف  
والحنان... وقد عاهدنى على العناية بكم... وها أنا ذا أمد له يدي تأكيـدا  
للعهد.. أين يدك أيها الصديق؟...

كريون ( يتناول يد أوديب ويشد عليها ) -

أوديب -

اتخذوا لكم يدا. ارى من كريون مثلا وقدوة... هذا الرجل السوى الخلق -  
النقى السريرة المؤمن النفس... وإياكم... إياكم أن تتخذوا من أييكم  
مثلا... بل اجعلوا لكم من مصيره موعظة...!

انتيجونة ( تتساقط عراتها على يد أوديب بلا شهيق ولا صوت ) -

أوديب -

ما هذه الدموع على يدي ١٢ دموع من هذه؟...

انتيجونة ( منفجرة ) -

لا تقبل ذلك يا أبتاه... لن أتخذ غيرك مثلاً أبدا... لأنك بطل طيبة ! ...

أوديب -

هذه أنت يا انتيجونة العزيزة ... ما زلت تؤمنين بأني بطل ...

( يبكي ) ... لا ... لم أعد كذلك اليوم يا بنيتي ...

بل إنني ما كنت يوما بطلا قط ...

( انتيجونة تمسح دموع أوديب بكفيها ... )

انتيجونة -

ابتهاه ... انك لم تكن قط بطلا مثلما أنت اليوم ...

## مراجع البحث

HARVEY : THE OXFORD COMPANION TO CLASSICAL LITERATURE.,

MURRAY (G) ANCIENT GREEK LITERATURE.

KNOX. SOPHOCLES OEDIPUS, TRAGIC THEMES IN WESTERN LITERATURE.

CASELL'S ENCYCLOPÆDIA, TRAGEDY.

### مراجع عربية :

- (١) أليس دي مارنيك : مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ترجمه توفيق الحكيم .
- (٢) توفيق الحكيم : الملك أوديب
- (٣) رشاد رشدي : مختارات في النقد الأدبي المعاصر
- (٤) طه حسين : ١ - من الأدب التمثيلي اليوناني ٢ - أوديب ثيسبيوس لأندريه جيد
- (٥) علي عبد الواحد وافي : الأدب اليوناني القديم
- (٦) محمد صقر خفاجه : ١ - تاريخ الأدب اليوناني ٢ - دراسات في المسرحية اليونانية
- (٧) نحمد غلاب : الأدب الهليني

## جورج برناردشو

فلسفته ومسرحه

في العشر سنين الاخيرة من القرن التاسع عشر ، وبعد كفاح مرير ، وحياة مليئة بالجهاد والتبوء . كان جورج برناردشو علما من أعلام المسرح الذين أرجعوا فن الدراما إلى أسلوب المذهب الواقعي . ولكنه مع ذلك كان شديد التعلق في تناوله لموضوعاته بالأسلوب الزاخر بالخيال والسخرية والغرابة ولم يمنعه مذهبه الواقعي من إبداع طريقة جديدة في التأليف المسرحي مزجت إنتاجه الواقعي بصور من الخيال والرمزية . وعلى الرغم من أنه كان أبا للمسرح الفكري في انجلترا بها يكشف من حقائق جادة عميقة عن حماقات المجتمع ورذائله وبما يلقى على الناس من تعليمات وتوجيهات غنية بالصدق والحق ، فإن جديته هذه لم تعتمد على شيء قدر اعتمادها على الذكاء والنكتة واللحمة وروح الفكاهة والمزاح والسخرية . فلم تكن موهبته في أن يبرز الحقائق الجادة الصادقة عن حياتنا في أسلوب أدبي جاد كما يصنع رجال الفكر العاديين ، وإنما كانت عبقريته في الجمع بين جدية الحقيقة وسخريتها ، فهو هادم بناء ، يهدم الحقيقة الزائفة ، لا بمجرد إبرازها جنباً إلى جنب مع الحقيقة الصادقة ، ولكن بمطاردة الزائف وملاحقته في جميع دروبه ومسالكه . وبالدخول إليه في مساره ومخابئه ، ثم تسديد سهام إلى صدور . ولعل من مظاهر جمعه للمتناقضات كذلك أنه كان أستاذ الجيل القديم والجديد معا . صحيح أنه بذل جهودا مضنية قبل أن يظهر

أدبه على خشبة المسرح ، وقبل أن يكون له اسم مسموع بين الناس وصحيح أن بعض المعاصرين من الشباب ما يزالون يهاجمون أعماله . غير أن الحقيقة التي لا ينكرها أحد أن شخصية برنارد شو كانت أظهر شخصية على المسرح الانجليزى من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٩٢٠ وأن شخصيته ظلت تحتفظ بمكانها وظهورها على الآخرين حتى أيامنا هذه .

قد تجد إذا أنت تعمقت النظر فى رواياته منذ روايته « منازل الأرامل » Widowers Houses التى ظهرت عام ١٨٩٢ إلى روايته «أصدق من أن يوجد» Too True to be Good التى ظهرت عام ١٩٢٢ بعض القطع الضعيفة الغشة ، غير أن أحدا من كتاب المسرح فى أيامنا هذه لا يستطيع أن يزعم أنه حقق ما حققه شو من الحيوية والجدة فى شيا به وشيخوخته ، بل إنه فى سن السبعين وما فوقها كان كثيرا ما يذهل أصحاب النظرة التقليدية فى الأدب بما قدمه لهم من قوالب مسرحية جديدة ، وما يتضمنه أدبه من فلسفة ، وثورة اجتماعية ، أضف إلى ذلك مذهبه العقلى فى التفكير والذى ظل السمة المميزة لاتجاهه الفنى ، فحتى عام ١٩٢٠ كانت جميع أعماله التى ظهرت على المسرح تهاجم كل ما يبدو من خلال النظرة العتلية والمنطقية شريراً أو عديم النفع أو أحق ، مستهينة بكل ما هو مثير للعواطف أو رومانتيكى ، مزدرية كل ما لا يخضع لإرشادات العقل وتلقيناته محطمة بلا هوادة ولا رحمة . كل ما يقيمه العامة وجهرة غير المفكرين من معتقدات ومعتقدات .

ولم تكن دعوة شو للمساواة الاجتماعية من هذا النوع العاطفى الذى تحركه الشفقة وتدفع إليه العاطفة الدينية ، ولكنها وليدة النظرة العقلية ، فعندما نظر حوله وشاهد العديد من الحماقات فى تدبيرنا للحياة وتناولنا لها



جاهد ليعالج مذمات المجتمع ورذائله ، لا عن طريق روايات تعرض مشاكل المجتمع فحسب ، بل عن طريق قلب الأوضاع والعادات التي خلقتها المجتمع رأساً على عقب . وبعض الكتاب من أمثال سير جيمس بارى Sir James Barrie كان يكتفى بكشف النقاب عن حقيقة المجتمع ويرينا إياها لا لهدف اجتماعي ، ولكن لأن ذلك يسليه ويسره ، أما جورج برنارد شو فقد كان لا يهدأ حتى يغير التربة ، ويستنبت الجديد من القيم . وكان أكثر ما يثير برنارد شو ويغضبه سمة التسامح والتساهل التي كانت تدم بها النزعة الرومانتيكية ، فأنكر ما تفرضه العواطف السطحية الزائفة من فروض ، وما تشيعه من دعاوى عند معاملة الناس في حياتهم اليومية . ولم يستطع شيء أن يفلت من قلبه اللاذع المحرق سواء في ذلك الأدب والفن والطب والدين والسياسة والخرافات ، واضطماًداً لأجناس ، وصراع الطبقات فكان بذلك أكبر محطّم للشر في عصرنا الحديث ، هادفاً من وراء ذلك إلى قيادتنا نحو أفكار بناءة تغير نظراتنا للأشياء وتجدها .

والسلاح الذي استخدمه شو في كثير من الدقة والحزم هو سلاح الهجوم والنقد ، سلاح يهتز بلا هرادة ، ويقتلع الجذور من أعماقها ، ولا يعرف الحل الوسط ولا يؤمن به .

وقد بدأ برنارد شو إنتاجه بتصوير حياتنا الواقعية ثم انتقل منها كغيره من أصحاب الأقلام اللاذعة إلى عالم الخيال فعبّر أولاً عن مشاكل الزواج في رواياته زير النساء The Philanderer وكانديدا Candida ، ويتزوج Getting Married ، وعن الحياة العائلية في روايته من يدري You never can tell ورواية Fanny's first Play ثم كتب في حرفة البغاء وجذورها الاقتصادية

في روايته « حرفة السيدة ورن » Mrs Warrens Profession التي ظهرت عام ١٨٩٨ ثم انتقل من هذا المحيط إلى روايته اللتين تمثلان الخطوط الرئيسية لفلسفته في التطور الخلاق والإنسان الأعلى وهما العودة إلى متيوشالغ Back to Methuselah والإنسان والإله Man & Superman .

وإذا حاولنا أن نتبع هذا الإنتاج الفكري النقدي لنخلص منه بأحكام نهائية شاملة فإن ذلك سوف يحتاج إلى مجاد كبير. ولكننا سنكتفى في هذا البحث بإلقاء الضوء على بعض ما اشتهر به من إنتاجه الفني ثم نحدد بعد ذلك تأثير فلسفته على إنتاجه المسرحي ، ثم نختم كلامنا ببعض الخصائص العامة التي انفردت بها طريقة شو في التأليف للمسرح .

وإذا كان لنا أن نبدأ بالمسرحيات التي تناول مشاكل حياتنا الاجتماعية نجده يهاجم في روايته بيوت الأرامل Widowers Howses التي ظهرت عام ١٨٩٢ تلك الآفة الخطيرة التي سادت حياة المدن الإنجليزية في أواخر القرن التاسع عشر وهي حرفة تأجير مساكن المدقعين ، والمسرحية لا تكتفى بمجرد الحملة على فضيحة اجتماعية مهيبة ولكنها تتعمق إلى التعقيد البالغ الضخامة في مجتمعاتنا الحديث ، إن مشكلة تأجير المساكن للفقراء لم تعد ، كما كان ينظر إليها الرومانتيكيون ، مشكلة استغلال ملاك البيوت الجشعين للفقراء المضطربين ، فإن وصف الحالة على هذه الصورة ووضعها في هذه العبارة لا يعتبر في نظر شو وصفاً غير واف بالفرص فحسب بل يعتبر

وصفاً مضحكاً مزريراً إلى جانب كونه تمويهاً للحقائق وزيفاً . فإذا كان علينا أن نصلح الأحياء الفقيرة الوبيئة فلا بد أن نذهب إلى أبعد من ملاك البيوت الشريرين ، لا بد أن نذهب إلى جذور المجتمع . لذلك اختار المؤلف بطل مسرحيته واسمه Trench رجلاً من أصحاب المبادئ الإنسانية يرفض قبول بائنة خطيبته بلانش ساتوريس B. satorious لأنها أموال مأخوذة من إيجار بيوت المدقعين ومنزوعة من أيدي الفقراء ، غير أن ترنش هذا يضطر أن يواجه الواقع المر عندما يجد أن أمواله هو الخاصة ملوثة هي الأخرى بنفس الإثم الذي يحاربه ، وإذا به يجد نفسه تدريجياً ينجذب إلى الشبكة ويقع أسيرها ، وإذا بنا نجد البطل في آخر القصة وهو الرجل المثالي يتآمر مع ساتوريس Satorious والد خطيبته ومع محصل أمواله ، ويفكر الثلاثة في أنجع السبل للحصول على أكبر مبلغ ممكن عن هذا الطريق الآثم . فبرنارد شو يريد أن يؤكد هنا أن ترنش وغيره من المثاليين لا بد إن عاجلاً أو آجلاً أن يرفههم التيار العاتي وأن يقوموا أسرى الشبكة الآثمة .

ثم تنتقل إلى روايته مهنة السيدة ورن Mrs Warren's Profession التي ظهرت عام ١٩٠٢ فنجد نفس هذا الاتجاه الذي يرمى إلى الكشف عن الحقائق الواقعة وتعريتها في غير إشفاق في مسرحية تتخذ مشكلة الدعارة موضوعاً لها ، وتهدف إلى أن تزيل الأقنعة التي غطى بها الرومانتيكيون مشكلة الدعارة ، فترفع هذه الأقنعة واحداً بعد الآخر ، وتنظر للمشكلة في ضوء العقل وحده ، واجدة حلها الوحيد في استبعاد العواطف التأثرية الزائفة ، وفي اقتلاع بريق الرومانتيكية وطلاتها اللذين كثيراً ما يكسو ان الوحشية البهيمية ثوباً براقاً وخادعاً ، وفي تأسيس عصر جديد من التفكير العقلي المجرد .

وفى روايته الأسلحة والإنسان Arms and the Man التى ظهرت عام ١٨٩٣ يوجه هجومه إلى الحرب والعسكرية الرومانتيكية . فالحرب لم تعد مجالا تظهر فيه البسالة وتحقق الاجداد الأدبية ، وميدانا تخفق فيه أعلام النصر كما كان يتصورها تامبورلين وعطيل وسير والترسكوت ، وإنما هى وسيلة دنيئة لإظهار فظاظة القوة ووحشيتها ف شخصية سرجياس المحارب البلغارى فى مسرحية الأسلحة والإنسان تصور تقليدا باليا عن عليه الزمن بينما ترمز شخصية الكابتن بلنتشلى Blintchli المحارب السويسرى إلى التضارب الذى يسود أفكار العالم عن الحرب فى أيامنا هذه .

أما مسرحية كانديدا Candida التى ظهرت عام ١٨٩٥ فإنها تعود بنا إلى مشاكنا العائلية ويدور موضوعها حول امرأة تقدمت بها السن قليلا غير أنها ماتزال على قدر وافر من الجمال يهيم فى حبها شاب شاعرى أحق ، أما زوجها وهو قس نشيط ، يعمل من أجل خير الإنسانية فيكاد يسقط إلى هاوية اليأس ، فقد ظن أن الشعر قد يكسب الحركة غير أن كانديدا تسلم نفسها فى النهاية إلى الأضعف ، والأضعف هو زوجها .

وهكذا يطوف جورج برناردشو بمتحف ملء بذخيرة كبيرة من الصور ، صور المحاربين والإنسانيين والشعراء والطفاة ، ومحلى الإيجارات وهو بطوافه بهذا المتحف يدير لك الصور على وجهها الآخر ليريك أن فى ظهر كل صورة رسما آخر من عمل فنان شيطانى ، وهذا الوجه الآخر من الصورة أقرب إلى الحياة من الجانب الذى طال إعجابنا به ، وطال احتفاظنا له .

وإذا انتقلنا إلى التاريخ نراه يختار منه شخصيتين معروفتين نابليون وكليوباترة ملكة مصر المحبة الخالدة التي وهبت حياتها جميعها للحب ، فيظهرهما في صورة الرجل العادى والمرأة العادية. فنابليون في «رجل الأقدار» Tho Man of Destiny التي ظهرت عام ١٨٩٧ ليس إلا قائدا ناجحا يقع في شرك زوج من العيون الجريئة. أما كليوباترة في روايته قيصر وكليوباترة Ceaser & Cleopatra التي ظهرت عام ١٨٩٩ ليست أكثر من فتاة طائشة رعناء استبدت بها مريية عجوز. أما الغاى الكبير يوليوس قيصر فكل ما لديه هو قوة من الدهاء والحكمة خاض بهما تجارب الحياة .

وإذا تركنا هذا القسم من مؤلفاته الذى تكلم فيه عن مشكلات الحياة الاجتماعية وعلم فيه الناس ما لهم وما عليهم من الحقوق ، وما ينبغي لهم من السلوك أفرادا وجماعات في مجتمعه الحديث إلى روايته الأخرى التي شرح فيها فلسفته في أصل الوجود ومصير الإنسان وأمله في مستقبل حياته نجد أن أهم رواياته التي تركز فيها فلسفته عن التطور الخالق ودفة الحياة رواية « الإنسان والإنسان الأعلى » Man & Superman ورواية « العودة إلى ميتوشال Back to Methuselah, وميتوشال هذا هو الذى تحدثت عنه التوراة أنه عاش تسعمائة وتسعين سنة .

وعلى الرغم من أن رواية الإنسان والإنسان الأعلى التي هي تجسيد الفلسفة الميتلية عند شو ، والتي تمثل جملة أفكاره عن تطور الفكر الإنسانى عن طريق سيطرة الإرادة على المادة ومقاومتها فإنها تتخذ أساسا لها القصة التقليدية المعروفة التي تعبر عن قوة الرجل وضعف المرأة ، أو قل تصور هذا الموقف الأزل الذى يبدأ بأن يطارح الرجل المرأة الغرام ثم ينتهى بأن يطلب

يدها الزواج ، غير أن برنارد شولم يشأ في قصته هذه المسماة بالإنسان والإنسان الأعلى أن يكتفى بمجرد عرض هذا الموقف العادى بين رجل وامرأة ، وإنما أراد بخياله الرائع أن يقسمها قسمين ، قسمًا للإنسان وهو الجزء الواقعى من الرواية ، وقسمًا للإنسان الأعلى وهو الجزء الخيالى منها ، والبطل في القسمين شخصية واحدة ، غير أن اسمه في القسم الواقعى جاك تانر Jack Tanner واسمه في القسم الخيالى دون جـوان . ويحدثنا الجانب الرئيسى من القصة عن كيف استطاعت الحياة أن تدفع آن إلى خداع جاك تانر ذلك الرجل الذى يتسم بحرية الفكر والثورة عل التقاليد ، تدفع الحياة آن إلى خداعه وإيقاعه في الزواج بها على الرغم من أن جاك تانر يعلم تمامًا أى نوع من النساء هى ، فهى تمثل الجانب الشهوانى المخرب عند المرأة ، وإلى جانب شخصية تانر تجد شخصية اكتافىوس ذلك الفتى الشاعر الحالم الذى تختلف نظراته إلى المرأة عن نظرة تانر ، فما يزال اكتافىوس يعتبر المرأة ملاكاً يهبط إلى الأرض من السماء ، وكانت النتيجة أن خسر اكتافىوس الصفة أو قل كسبها في رأى تانر ، فعلى الرغم من أن آن كانت تلعب مع اكتافىوس وتفرر به كما يفرر القط بالفأر . فإنها كانت تثبت بتانر ، ولم تستطع عقليته المتحضرة وأفكاره الحرة وعربيته وسائقه ستراكر Henry Straker ، لم يستطع كل ذلك أن يمنعه من السقوط في شرك هذه المرأة ، وهكذا ترى أن تانر واكتافىوس على طرفى نقيض ، فبينما يدل الأول الرجل العصرى صاحب النظرة الواضحة الواقعية نرى الثانى يتخذ موقف الشاعر الرومانتيكى . ويكفى أن نستمع إلى هذا الحوار بينهما لترسم في ذهنك خطوط الشخصيتين :

اكتافىوس : لئننى لا أستطيع أن أكتب بغير وحى ، وما من أحد يستطيع أن يمنهنى ذلك غير آن .

تانر : حسن ، ولكني ألا يحسن أن تحصل على وحيك منها وأنت بهيميد  
عنها ، إن بترارك Petrark لم ير من لورا نصف ما تراه من آن ،  
وإن دانتى لم ير من بياتريس Peatrice ما تراه أنت من صاحبتيك ،  
ومع ذلك فقد كتبها شعرا من الدرجة الأولى ، لأنها لم يهبطا بحبهما  
وولعهما إلى مستوى الألفة الزوجية ، ولذلك بقى حبهما مشتعل  
حتى الموت . تزوج من آن ، وبعد نهاية أسبوع واحد سوف تجد  
فيها من الوحي مثل ما تجد في صحن من الفطائر .

اكتافيوس : أو تظن أنني سأضيق بها إلى هذا الحد ؟

تانر : كلا إنك تضيق بصحن الفطائر ، ولكنك لا تجد فيه الوحي الذي  
تنشده ، وعندما تعتاد عايشها لن تصبح حلم شاعر كما كانت ، بل  
ستغدو زوجة تزن ستين كيلو جراما من اللحم ، وستضطر أن تحمل  
بامرأة أخرى . وينتفى الأمر بأن يكون لك صف من النساء .

اكتافيوس : إنه لاجدرى من الحديث معك يا جاك ، إنك لا تدرك ما أنا فيه ،  
ويبدو أنك ما وقعت في حب أبدا .

تانر : إننى ما خرجت عن الحب لحظة ، وكيف وأنا واقع في حب آن  
ذاتها ، ولكننى مع ذلك لست عبدا لهذا الحب ، ولا أنا من يسهل  
خداعهم . تدبر أمر النحلة أيها الشاعر وتذكر ما تصنعه وكن  
حكيمًا ، فلو استغنت المرأة عن عملنا ياتانى ، ولو أكلنا خبز أطفالنا  
بدلا من أن نصنعه بعرق جبيننا لقتلتنا النساء كما تقتل أنى  
العنكبوت قرينها ، أو كما تقتل النحلة ذكرها . ولو كان الرجل

لا يصلح إلا للعب فستكون المرأة محقة في عملها هذا .

ويقع تائر أسيرا في النهاية ، ويتزوج من آن على الرغم من اعترافه بأنه غير سعيد ، وتمتزج هذه القصة بعناصر خيالية خالصة ، فيقع تائر وسائمه سترأكر في قبضة قطاع الطريق أثناء صعودهم بسيارتهم على أحد الجبال ، وإذا بنا ننتقل في المساء إلى عالم ليس فيه قمم جبال ، ولا سماء ولا ضوء ولا صوت ولا زمان ولا مكان ، بل مجرد خلاه . إننا في الجحيم نتحدث إلى دون جوان الذي هو صورة أخرى من جاك تائر أو قل امتداد لشخصه ومعه تمثاله الذي هو سبب وفاته ومعه الشيطان . أما دون جوان فقد أصبح تجسيدا للفلسفة العقلية ، فالعقل عنده مسيطر على كل شيء يقول :

« هذا هو السبب في أن العقل غير مقبول لدى الناس ، ولكنه بالقياس إلى الحياة القوة الدافعة للإنسان ، وهو ضرورة لا يستغنى عنها ، لأنه بدونها يتعثر في أخطائه حتى الموت . وكما أن الحياة استطاعت بعد عصور من الكفاح أن تخاق هذا العضو الحيوى الرائع من أعضاء الجسد وهو العين ، وأصبح الجسد بواسطته قادرا على رؤية المسكان الذى يسير فيه ، بميزا بين ما يعينه على الحياة وبين ما يضره أو يفتك به ، متجنباً آلاف المخاطر التى كان يمكن أن يتعرض لها ، فكذلك الأمر بالقياس إلى العقل ، وإذا كان الإنسان قد استطاع فى الماضى أن ينامى العين ويطورها ، فإنه اليوم ينامى عيننا أخرى ويطورها ، تلك هى العين المفكرة ، هى العقل ، إنها العين التى لا ترى العالم المحسوس ولكنها ترى الهدف من الحياة ، ومن ثم تستطيع أن تمكن الفرد من



العمل من أجل تبصيرنا بهذا المهدف بدلا من تعطيله وإحباطه ، والاهتمام بأهداف شخصية قصيرة النظر كما يحدث الآن ، فإن الشخص الوحيد السعيد في حياتنا الآن ، والذي يحقق لنفسه الظفر على صراع الرغبات والاهواء والوهم هو الإنسان الفيلسوف ، الذي يسعى عن طريق التأمل إلى الكشف عن الإرادة . الداخلية لهذا العالم ، وإلى العمل على اختراع الوسائل لتحقيق هذه الإرادة ، فشوا كما نرى من النص السابق يدين بأن العقل هو الوسيلة الوحيدة إلى فهم الحقائق ، وهو حين يدعو في ضرامة إلى تحكيم العقل يربد قبل كل شيء أن يخلص الإنسان من سيطرة الأهواء ومن خداع الوهم اللذين من شأنهما أن يعوقا التفكير الإنسانى ويحصراه في مجال النزهية الذاتية اللتين إن تحكما بالإنسان فلن يرى الإنسان إلا نفسه ويقع فيما وقع فيه جاك تانر ، على أن دعوة شو إلى تحكيم العقل لا تعنى أنه ينقض من قيمة ملكات الإنسان الأخرى التى لا بد منها لكمال وجوده ، أو التى تعين في فهم الحقائق الأزلية التى تتغلغل بأصول الأشياء . فالمذهب العقلى عند شو ، كما نفهمه مما جاء في حوارهِ وفي مقدمات مسرحياته ليس هو مجرد الوسيلة التى تبصرك بأحسن الطرق وأقربها للوصول ، ولكنه يتجاوز ذلك ويكشف لك عن البواعث التى تحركك إلى هذا الطريق أو ذاك ، ومن ثم فإن العقل عند شو لا يقف عند تبين الوسائل فحسب ، بل يتهدى ذلك إلى تبين الأهداف والغايات .

ليس هذا وحده ما نجده في النص السابق ، وإنما نجد كذلك وإيمان شو بإمكان تطور الفكر البشرى ونموه ، وترجع فكرة التطور عند برنارد شو إلى إيمانه بأن القوة الحيوية أو قل قوة الحياة Life Force قادرة على أن تملى إرادتها على الجسد ، ومن ثم يمكن للفكر أن يتطور عن طريق الإرادة

الحية التي تقاوم المادة وتخضع لها ، فإذا كان من طبيعة المادة أن تعرق  
تطور الفكر ، وتقف دون انطلاقه ، فإن الطريقة الوحيدة للخلاص من  
عوائق المادة عند برنارد شو هي في الاعتماد على الفكر المجرد ، والسعي المتصل  
المستمر نحو ترقية هذا الفكر وتطوره ، فما يترق الإنسان عن الجسدية  
الصغيرة إلا بمقدار تقدمه وسعيه في هذا السبيل . وعلى الإنسان أن يخطئ  
وأن يصحح الخطأ ، وأن يواصل السعي وتصحيح الخطأ حتى يبلغ ما يريد .  
ولعل هذا واضح من المثل الذي ذكرناه عن العين وعن تطوير الإنسان لهذا  
العضو الحيوي الذي أتاح له أن يرى بعد أن كان يتخبط في الظلماء ، ولعل ذلك  
واضح كذلك من رواية « العودة إلى ميثوشال » فقد جاء فيها هذا الحارر بين  
القديم والجديد .

القـ ————— ديم : إننا إذا كنا مرتبطين بهذا الجسد المستبد ، فلا بد أن نخضع  
معه لسلطان الموت ومن ثم فإن تتحقق غايتنا ،

المولود الجديد : وما هي غايتك ؟

القـ ————— ديم : أن أصبح خادما .

المولود الجديد : سيأتي اليوم الذي لا يبقى فيه أناس ، ولا يبقى شيء  
غير الفكر المجرد .

القـ ————— ديم : وذلك هي الأبدية (١) .

---

(١) أنظر كتاب المقاد .

وإذا رجعت إلى الجزء الأول من المسرحية ذاتها قرأت هذا الحوار بين  
الحياة وحواء

الحياة : إن التخييل بداية التكوين ، فأنت تتخيلين أنك تشتهين ، ثم  
تريدين ما تتخيلين وما تزالين كذلك حتى تخلفي ما تريدن .

حواء : وكيف أخلق شيئاً من لا شيء

الحياة : كل شيء لا بد أن يخلق من لا شيء ، أنظري إلى هذه العضلة  
من اللحم على ذراعك ، إنها لم تكن في هذا المكان من قبل ، كما  
أنت لم تكوني قادرة على تسلق شجرة يوم رأيتك للمرة الأولى ،  
ولكنك أردت وحاولت ثم أردت وحاولت ، وإرادتك هي التي  
خلقت هذه العضلة في ذراعك لبلوغ ما اشتتهت نفسك .

هذا الحوار وذاك يقرران نفس الحقيقة التي تقول إن ظهور الفكر وتقدمه  
لا يكونان إلا عن طريق علاج الإرادة الحياة للمادة والانتصار على مقاومتها ،  
فقدوة الحياة هي التي تحقق الفكر كما حققت سائر الخواص من حس ونظر  
وسمع يقول :

« إذا لم تكن لك عينان ، وأردت أن تنظر ، وألححت في المحاولة ظهرت  
لك العينان . وإذا كانت لك العينان وأردت كما تريد السمكة أو الدودة التي  
تعيش تحت الأرض ألا تنظر ، فقدت عينيك » (١) .

هذه هي جماع فلسفة شو ، تلخيص كما رأيت في إيمانه بقوة الحياة

---

(١) أنظر المرجع السابق .

وبالتطور الخالق . وقد قرر وورد « Ward » في كتابه عن برنارد شو أن فلسفة شو هذه تعتبر المحور الرئيسى الذى تدور عليه جميع أعماله الفنية أو عبارة أخرى إن إيمان شو بالتطور الخالق وقوة الحياة كما ظهر فى كتابه « الإنسان والإنسان الأعلى » و « العودة إلى ميتوشالغ » يعتبر هو الساق بالقياس إلى شجرة أعماله ، وتعتبر رواياته الأخرى فروعاً من هذه الساق ، ولكن ما هو الهدف من وراء هذه الفلسفة ؟ أو ماذا اتخذ شو لنفسه هذه الفلسفة دون سواها ؟ هل هو مجرد مذهب من مذاهب الفلاسفة يدور حول مسألة الخلق وأصول الأشياء أم إن وراءه غرضاً آخر ؟ ثم هل عالج شو فلسفته هذه كما يعالج أصحاب المذاهب الفلسفية أم كان لها اتجاهها المختلف الذى تحتتمه طبيعة كونه كاتباً مسرحياً لا فيلسوفاً ؟ إن مفتاح الجواب على هذه الأسئلة يتضح لك من رواية العودة إلى ميتوشالغ فالرواية تنقسم إلى خمسة أجزاء كل جزء منها يكون مسرحية منفصلة ، وكل جزء من هذه الأجزاء يعالج فكرة إمكانية امتداد عمر الكائن البشرى إلى قرون بدلاً من انتهاء عمره بعد عشرات السنين كما هو حادث الآن .

والفكرة فى ذلك أن شو يشك تمام الشك فى أن الإنسان الذى يعيش الآن بعمره هذا المحدود وإمكانياته العقلية القاصرة ، يشك فى قدرة هذا الإنسان على حل مشاكله الاجتماعية التى نشأت من طبيعة وجوده فى مجموعات بشرية والتي فرضتها عليه المدنية الحديثة على حد تعبيره .

فأيا كان القدر الذى يستطيع أن يكسبه الإنسان من الحكمة فى حياته القصيرة فهو قدر ضائع لا محالة ، لأن الموت السريع يقضى عليه ويعرقل من تطوره ونموه . ومن ثم كان التطور الخالق — فى اعتقاد شو — هو الوسيلة

الممكنة الوحيدة لتحقيق العبود التي قطعها لإنسان القرن العشرين على نفسه نحو التخضر الحديث . فإذا أمكن للحياة أن تطول عن طريق التدريب المثابر المتصل للإرادة الإنسانية فإن ذلك هو الطريق الوحيد الذي يحقق للإنسان الاستفادة من جميع طاقاته وإمكانياته المحتملة ، وعندئذ فقط يتمكن الإنسان من اكتشاف القدرات الكافية لمحور الحروب والأمراض وغيرها من علل الإنسان التي تروق قوة الحياة وتفت من عضدها .

يقول برنارد شو في ختام كلامه في « العودة إلى ميتوشالغ » ، ليس ثمة نهاية للحياة ، وعلى الرغم من أنه ما يزال كثير جدا من ملايين النجوم ومنازلها خالية ، وأن كثيرا من دور الفلك ومساكنها لم تبين بعد ، وعلى الرغم من أن هذا المحيط الواسع ما يزال قاحلا ، فلا بد للبذور يوما أن تملأ هذا الفراغ إلى نهاية نهاياته ، أما ما يتجاوز حدود هذا العالم فإن عيوننا ما تزال قاصرة جدا عن بلوغه .

وغنى عن البيان أن فلسفة شو القائمة على فكرة التطور الخالق ليس مردها كما يترأى لبعض الأذهان إلى نظرية البقاء للأصلح والانتخاب الطبيعي لداروين . فليس من شك أن شو قد استفاد من نظرية النشوء والارتقاء ، ولكنه أصر على توضيح الفرق بين ما يسمى بالانتخاب الطبيعي وبين ما يسمى بالتطور الخالق ، فقد ذكر أن الانتخاب الطبيعي لداروين شيء وأن التطور شيء آخر ، فليس في الانتخاب الطبيعي لداروين مكان لرغبة الإنسان الواعية وإرادته الحية . وقال شو إن التطور الخالق يستبدل بنظرية داروين فكرة أخرى بسيطة وهي أن الإنسان قادر عندما تصل به الضرورة إلى أقصاها على أن يخلق ويطور النضو الذي يمكنه من تحقيق هذه الضرورة الملحة ، ووضح أن برنارد شو لم تعجبه فكرة داروين لأنه وكل الأمر كله إلى الانتخاب الطبيعي ، وجعل له الحكم الفصل في استيفاء الأحياء التي امتازت عن طريق الصدفة على غيرها .

عرفنا إذن مما سبق أن فلسفة برنارد شو القائمة على التطور الخالق وقوة الحياة ما هي إلا وسيلة من وسائله لخدمة البشرية ، تؤمن بأن أى إصلاح لحياتنا ومجتمعاتنا معلق كله على الأمل الوحيد البعيد ، على تطور الفكر الإنسانى على تحقيق السوبرمان ، وذلك لاعتقاده أنه بدون تغلب الإرادة الحية على المادة ومقاومتها لن يتم ولن يكتمل الإصلاح ، وتغلب الإرادة الحية معناه إطالة العمر ، ولابد للمصلح من العمر الطويل والتربية السكافية ، فتمى ما توازر للبشرية أجيال من الساسة يعيش الواحد منهم ثلاثمائة سنة ، فقد أمكن الإصلاح وحن للسياسة الرشيدة أن تأخذ مكانها ، وأن تؤقن ثمراتها ، أما قبل ذلك فإن المصلح يموت وهو ما يزال يتردد بين ما هو نافع وبين ما هو ضار ، وفى اعتقاد شو أن كل مصلح لا بد له من مائة سنة للعد ، ومائة أخرى للمحاولة وتصحيح الخطأ ، ومائة ثالثة للعمل المخطئ الخالى من عثرات التردد .

وهنا تلتقى فلسفة شو باشتراكيته ، فاشتراكية شو قائمة على الأخرى على تحقيق التطور الفكرى الإنسان ، ونشاط شو فى فلسفته الاجتماعية قائم على الشكيق والتعليم ، وجهوده مستندة على مذهبه العقلى وقوة الإقناع أكثر من استنادها على العمل السياسى المنظم .

وترجع اشتراكية شو إلى عام ١٨٨٤ عندما تأسست الاشتراكية الفابية التى تدعو إلى إصلاح المجتمع عن طريق الجدال فى غير عنف وفى غير حرب ومن غير سفك دماء ، لأنها تؤمن بأن حالة العامل أو الأجير الاجتماعية يمكن أن تتقدم بوسائل التشريع والإصلاح ، أهل هذا هو الفرق بينهما وبين الشيوعية المركسية التى ترى أن وسائل الإصلاح والتشريع لا تجدى بل تزيد الحالة سوءا على الدوام ، ولما كان شو يؤمن بالتطور الخالق وبالنمو فى الفكر البشرى

فإن الاشتراكية لا تأخذ عنده شكل عقيدة ثابتة لا تقبل النزاع والجدال ، كما أنها ليست في اعتقاده عاطفة دينية . يقول في مقالاته عن الاشتراكية :

« إن الاشتراكية عندي ليست مبدأ ، ولكنها إجراءات اقتصادية مقررة أرغب في أن أراها مطبقة ومعمولا بها . » .

أما عن طبيعة هذه الإجراءات الاقتصادية المقررة فقد حددها برنارد شو وفصل القول فيها في كتابه دليل المرأة الذكية إلى الاشتراكية والرأسمالية ( ١٩٢٨ ) والمرجع السياسي للجمعية ( ١٩٤٣ ) (١)

من أجل هذا الجانب الاقتصادي انضم برنارد شو إلى الجمعية الفابية على الفور ، وعمل على تنفيذ أهدافها التي تتلخص : أولا في بث الدعاية لتكوين برلمان اشتراكي منتخب يمسد لإقامة حكومة اشتراكية ، وثانيا في اجتذاب طبقات المجتمع المختلفة إلى الاشتراكية عن طريق التعليم والخضوع لنوع من المناهج المدروسة والمعتدلة .

ولا تختلف الاشتراكية الفابية عن غيرها من المذاهب الاشتراكية في حملتها على النظام الرأسمالي الذي يرون أنه يؤدي إلى تمييز طائفة من الناس على سائر الطوائف بغير وجه حق . على أن المال عند شو شيء مقدس ، وضرورة عميقة النفع ، ونفعية المال عنده لا تقتصر على حاجات الإنسان المادية فحسب بل تتجاوز ذلك إلى حاجاته الروحية ، لذلك كان هدف الاشتراكية الفابية أن تعمل على توفير المال في أيدي الجميع ، وأن تحارب بقاءه في يد دون أخرى وإذا قرأت مقدمة برنارد شو لروايته ماجور باربرا Major Barbara

---

(١) أنظر المقاد .

( ١٩٠٥ ) وجدت أن المال عنده هو الصحة وهو القوة وهو الشرف وهو الكرم وعلى تقيض ذلك الفقر فهو المرض وهو الضعف وهو العار وهو الخسة ، وقد صور في روايته « بيت القلب الكسير Heart Break House ( ١٩٢٠ ) حاجة أرواحنا إلى المال ، فليس صحيحا عنده ان الروح تزداد قوة ونبلا باحتقار المال وازدراءه ، فأنت لا تستطيع أن تحتفظ بروحك من غير مال ، والروح عنده عظيمة التكاليف وإذا كان الجسد يأكل فكذلك الروح تأكل ، تأكل على حد تبخير الموسيقى والصور والكتب وتحتاج إلى الجبال والبحيرات ، ولا تستغنى عن الجليل من السماء ، وتفتش عن الصديق والعشير . ومن هنا كان تدبير المال لسائر الطبقات ضرورة لا بد منها إذا أراد الإنسان أن يتجنب آفات الروح والجسد .

ولم يكن هجوم برنارد شو على الاستعمار بأقل من هجومه على نظام رأس المال ، وذلك لاعتقاده أن الاستعمار وليد رأس المال وأن رؤوس الأموال هي القوة الكامنة وراء كل استثمار ، ويرجع بغضه للاستثمار إلى أوائل جهاده ، وإلى نشأته الإيرانية التي علمته الثورة والتمرد على الاستعمار والاستغلال ، وليس أدل على بغضه الاستثمار من هجومه العنيف على مرتكبي مأساة دنشواي .

وما أظن أن أحدا كتب في الدفاع عن المظلومين في هذا الحادث المشؤم مثل ما كتب برنارد شو فقد خصص فصلا من ست عشرة صحيفة في مقدمة روايته جزيرة جون بل الأخرى John Bulls other Island ( ١٩٠٧ ) صور فيها فظائع جيش الاحتلال ووحشية المحاكمة ، وبربرية التصرف ؛ ولم يتف من حادثة دنشواي عند هذا الفصل الذي كتبه ، بل ظل متبجحا



للقضية حتى بعد إقالة اللورد كرومر ، وأعلن اغتباطه بعد عام عندما أبلغوه  
بقرب موعد العفو عن سجناء القرية .

غير أن اشتراكية شو وحملاته ضد استغلال رأس المال ، لم تتخذ مجالها في  
العمل السياسى بقدر ما اتخذت مجالها في قوة الانتفاع ومضاء الحاجة والكشف  
عن المخازى بأسلوبه اللاذع بالسخرية

وبعد ، فقد آن لنا ، بعد أن أوضحنا الخطوط الرئيسية التى تتألف منها  
فلسفة شو ، وبعد أن أجهلنا الاسس التى تبنى عليها لإشتراكيته ، آن لنا أن  
تجيب على السؤال الذى أثيرناه من قبل ، والذى لا يفتأ ينهض فى أذهان من  
يقرأون مسرح شو : هل طغت أفكار برنارد شو الفلسفية ونظرياته عن  
التطور الخالق وقوة الحياة ودعوته إلى الإشتراكية على فئة ؟ إن وضع السؤال  
على هذه الصورة يقتضى الإجابة عليه بالنفى . فما من مسرح فى العالم يمكن أن  
ينهض على الفلسفة وحدها ، وما من مسرحية تستطيع أن تهيش ، مهبها بلغت  
أهمية أفكارها ، على الفكر وحده .

وعلى الرغم من أن شخصيات شو ، فى جوهرها ، تجسم الأفكار أو  
الاتجاهات فإنها دائما أكثر من مجرد صور متحركة ، أو تماثيل جامدة أو بوقات.  
أن شخوص شو كائنات حية لها فرديتها المتخصصة على الرغم من دلالتها على  
أفكار فهم تكشف إلى جانب ذلك عن السمات النفسية والصفات الإنسانية  
المميزة للشخصية .

خذ لذلك مثلاً الأفكار التي تضمنتها رواية « منازل الأرامل » التي أشرنا إليها سابقاً فسترى أن ما فيها من أفكار لم تعد أفكار الساعة ، وليست مما يتعلق بمشكلة سياسية عاجلة ، فإن مشكلة امتلاك الأحياء الفقيرة وإسكانها تختلف الآن عنها وقت تأليف الرواية عام ١٨٩٢ ، ولو كانت الرواية مجرد عرض لطبقات من الملاك تعيش على أنقاض طبقة أخرى مهدمة ، أو كانت مجرد طائفة من الناس تمتلئ شحها وسمنة من أكل أموال الفقير كما تزداد الذبابة سمنة من وقوفها على القمامات لاعتبرت الآن في نظر المعاصرين من المخلفات الأثرية ، أو لاعتبرت مجرد درس اجتماعي في قالب مسرحي تفيد طالب البحث أكثر مما تمتع جمهرة المشاهدين للمسرح .

إن الشخوص في مسرحية منازل الأرامل شخوص تبحث عن ذواتها وتكشف لك عن تكوينها الاجتماعي والنفسي ، ولقد وضع شو أصابعه من بداية هذه المسرحية على حقيقة أن كل كائن سواء أكان وغدا أم قديسا عنده من وجهات النظر ما يبرر لنفسه أن يكون على ما هو عليه ، فالوغد أو النذل له من المبادئ ما يراه بمنطقه هو سليما ومقبولا . ولا يستطيع المجتمع في نظر شو أن يقتلع الشرير قبل أن يرى الشرير كما يرى هو نفسه . وهذا هو ما فعله شو للمجتمع عرض هذه الصورة الحية على المسرح ، ولم يقف ليواجه شتائمته وهجومه للأوغاد أو مدحه لغير الأوغاد ليخلق صورة حية من هؤلاء وهؤلاء حتى يعيشوا أمامنا على المسرح يعرضون أنفسهم على ضوء المبررات النفسية والاجتماعية التي بررت وجود كل نوع على ما هو عليه . يذكرنا هذا الاتجاه بما قرره شو في نقده لـ Pinero أحد كتاب المسرح الانجليزى فى القرن التاسع عشر فى كتاب بعنوان « مسارحنا فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر » Our theatres in the Nineties ، يقول لابد من رؤية

الحياة من وجهة نظر الآخرين بدلا من مجرد الحكم عليهم ووصفهم من وجهة نظر واحدة ووفق ما تواضع عليه العرف والتقليد ، هذا ما كان ينقص بذير وفي وصفه للشخصيات ، وهذا هو بعينه ما يميز شو في رسمه لشخص وروايته فشخصه تعيش على المسرح كما هي ويعرض كل منها حالتها الخاصة عليك ، أما الحكم فهو من شأن المتفرج بعد أن يعرض كل جانب موقفه عليه ، وليس الحكم من واجب المؤلف .

ولعل الهجوم الذي وجهه النقاد إلى شخص شو ، وأنها أبواق ينفخ فيها المؤلف أفكاره الخاصة هجوم راجع إلى الطريقة الجديدة التي رسم بها شخصياته ، والتي تعتمد على تفوق عنصر الحوار عنده ، وإلى مهارته في عرض أفسكاره ، فاصطدمت هذه الطريقة الجديدة مع المفهوم السائد عند طلاب الأدب والمسرح من أن الرواية التيلية تقوم أول ما تقوم على الصراع ، وطلاب الأدب محقون في ضرورة توافر الصراع ، فيما لا شك فيه أن موضوع المسرحية المفضل هو الذي تتصارع فيه أفعال الفرد مع أفعال الآخرين (١). ولكن ما نوع هذا الصراع الذي يشدونه ؟ إذا كان الصراع يتحتم أن يكون صداما يشتجر فيه الممثلون اشتجارا تتحرك فيه الأوكف والأيدى أو تثار فيه الانفعالات الشديدة بين الممثلين فإن الصراع بهذا المعنى يكون مفتقدا في مسرحيات شو . ومع ذلك فشوق قد قصد إلى تجنب هذا النوع من الصراع قصدا ، وأحل محله الصراع الفكري عن عمد لأنه عنده أمتع وأغنى ، فتنازل بذلك عن الصراع العاطفي والجسدي في مقابل الصراع الأخلاقي والذهني . فسرحة مسرح الرجل المفكر يتحدى الرجل الحسى . ولعل

---

(١) أنظر فنون الأدب :

الانقلاب الخطير الذى أحدثه شو فى المسرح الحديث هو هذا ، هو نقله الصراع من مجال الجسد إلى مجال الفكر ، وهو بذلك يكون قد حرر المسرح من احتكار العاطفة الحسية والجسدية له . فلم يشأ برناردشو أن يكون صراعه من نوع صراع « الميلودراما » الذى لا يكاد يحيد عن كونه صراعا عنيفا بين بطل الرواية وخصمه يتنافسان فيه على امرأة تكون من نصيب أحدهما فى النهاية . وهذه هى الحبكة التى لا تسكاد تتغير فيما يسمى بالميلودراما ، وهو نوع من المسرحيات يهدف إلى إثارة الانفعالات الشديدة بين المشاهدين ثم ينتهى بنهاية سعيدة . ولهذا تحقق الميلودرامية عنصر الإثارة الذى هو من أخص خصائص المسرحية الجيدة واكتنفا مهيبة من ناحية أخرى وهى أنها لا تتعاقب الحوادث والأشخاص ولا تتيح لك عرضا عن الإنسان فى تعميده وتشعب مشكلاته ، فهى تأخذ عنصرا واحدا من عناصر المسرح وتتمسك به وهو عنصر الإثارة مضحية بعناصر أخرى ، ومن ثم اتسمت الميلودرامية بالخفة والضحيج أكثر مما اتسمت بالعمق والدراسة .

كما أن برناردشو ينفر من صراع المسرحية الرومانتيكية الذى غالبا ما يتميز فيه البطل بتأثير عوامل باطنية أو نفسية ، صراع بين البطل ونفسه . أو بينه وبين نوازعه ، أو بين واجبه لوطنه وولائه لأسرته مثلا ، مثل هذه المسرحية تمثل فعلا لا يقع فى صميم المجال المسرحى لأن المسرحية الرومانتيكية لم تستطع أن تتخلص من سيطرة العنصر الدائق المتفوق ، وأسكتنا عالم الوجدان والخيال ، والأصل فى المسرح أنه تمثيل للمجتمع ، والمسرحية تمثل الفعل الإنسانى من جانبه الاجتماعى لا من جانبه الفردى ، فهى تمثل لنا الأفراد وحدات من مجتمع لا أفرادا استقلوا بوجودهم (١) . ولعل ركود المسرحية

---

(١) أنظر المرجع السابق .

الرومانتيكية راجع إلى أنها مثلت الفعل الإنساني من جانبه الفردى الوجدانى  
لا من جانبه الاجتماعى .

من أجل هذا جاء مسرح شو ثورة وانقلابا على المسرح الرومانتيكى وعلى  
الميلودرامية ، واخزار أن يكون صراع، صراعا يتناول مشاكل المجتمع والحياة  
الإنسانية معتبدا نية، على شخوص تمثل وجهات نظر متباينة ، مستهينا عليه  
بقوة الحارار ومهارة العرض .

وهذا النوع من الصراع قادر على جذب أنظار المشاهدين وتعليمهم .  
وليس الصراع الجسدى والعاطفى وحدهما هما القادران على الإثارة والجذب  
فالصراع الفكرى قادر هو الآخر على إثارة الجماهير وجذب انتباههم وعلى  
الأخص إذا ما توافر له أسلوب شو القوى الإقناع ، الماضى الحجة ، اللادع  
السخرية الزاخر بالنسكة .

ولا يخفى أن صراع الأفكار كان على جانب كبير من الأهمية فى المسرحية  
اليونانية القديمة ، وفى مسرحيات العصر الإليزابيثى ، ومع ذلك فإن مسرحية  
شو لم تلجأ كما لجأت هذه العصور إلى العنف التراجيدى ، ولم يستعن بهول  
الفاجعة الذى كان يمثل قمة الصراع فى المأساة الشعرية ، ويجب ألا ننسى أن  
شو قد نشأ وتثقف ونضج فى فترة كانت فيها الحجة والفكر هما سلاح  
الإنسان الأول ، وما أظن أن أحدا فى منتصف القرن العشرين يعتقد أن  
مشكلة أتييجون أقرب إليه من مشكلة كانديدا المنزعة من صميم واقعه وبجتمعه .

والحقيقة أن النقاد يظهرون برنارد شو عندما يطلقون حكما عاما على  
شخصه بأنها أبواق وعلى مسرحياته بأنها أفكار وأفكار فحسب ، فالأولى

بنا عند إلقاء الحكم على مسرحياته ألا نجعل الاعتبار كله لفلسفته ، عن التطور الخالق ودفعة الحياة كما ظهرت في روايته « العودة إلى متيوشالغ » و « الإنسان والإنسان الأعلى » فكثير من النقاد لا يرجع العناصر البناءة إلى فلسفته ومنهم Alardyce Nicoll صاحب كتاب الدراما البريطانية British Drama ولكنهم يرجعونها إلى طريقتة الجديدة في تكوين شخصياته وبناء مسرحياته . ومن منا الذى شاهد كانديدا ، أو حيرة الأطباء ، أو أويجماليون (وأسكر وجود شخص يعيرون بحقهم في الحياة لاجئ التأليف ، إننا نذكر في شخص أويجماليون أفرادا أحياء كما نذكر شخص شكسبير وديكنز (١) . ورواية أويجماليون لشوليسست هي الأسطورة القديمة بشخصياتها فقد أسقط الكاتب من حسابه وقائع الأسطورة اليونانية القديمة، ولم يأخذ من الأسطورة غير عنوانها ومفزاها العام . فبجماليون عند شوليس هو هذا المثال الذى ينحت تمثالا من الرخام ، وليس هو هذا الرجل الذى يتوسل إلى الآلهة في أن تبث الحياة في هذا التمثال حتى إذا ما استجابت الآلهة إلى دعائه يتحول التمثال إلى جالاتيا الإنسانية ويتزوج بها بيجماليون. ولما بيجماليون عنده شخصية مأخوذة من واقع المجتمع في القرن العشرين أستاذ من أساتذة علم الصوتيات اسمه هنرى هيجنز Henry Higgins ثرى من طبقة أرستقراطية يتقابل في الطريق العام مع فتاة من طبقة فقيرة اسمها اليزا Eliza تتحدث لهجة من لهجات أحياء لندن الشعبية . ولما كان هذا الأستاذ في علم الصوتيات مغرما باللهجات، متتبعا لصنوفها وأشكالها ، مشغولا بتسجيله لكل نوع منها ، فقد اهتم بلهجة هذه الفتاة ، وشعرت هي الأخرى بأن هذا الأستاذ قد يكون وسيلة لرفع مستوى لغتها إلى لغة الطبقة الأرستقراطية، وتدفعها رغبتها وبساطتها ، وإرادتها القوية إلى الاتصال بهذا الأستاذ رغم صلفه وكبريائه واحتقاره لشأنها ، سخر

منها أول الأمر ، ولكنه اضطر أن يجاريها من باب التهنيم والاستخفاف ، ويستمر العمل بين هذا الأستاذ الكبير ، وهذه الفتاة المنحدرة من حشالة لندن ، وتجري أحداث القصة ويستمر الصراع بين الشخصيتين ، حتى يتم خلق هذه الفتاة من جديد ويتغلب عنادها وإرادتها على صلف الأستاذ وكبريائه . تصبح الفتاة منافسه للوسط الاستقرائى ، وللطبقة الممتازة لغة وأدبا وثقافة ، ويبد البطل نفسه آخر الأمر خاضعا لها رغم أنفه .

وهكذا نرى شخصية إلزا العنيدة بسبب الجهل والفقر قد أصبحت فى النهاية شخصية رائعة عارمة القوة متألفة فلا يسع هجنز وهو يشعر بمزيج من الفرح والاستنكار الباشىء من صلفه وكبريائه إلا أن يخضع لها .

هذا النمو فى الشخصية هو المحور الذى يدور حوله العمل كله ، وهو الذى اعتمد عليه المخرج الروسى زريوف فى إخراج مسرحية بيجماليون فى موسكو (١) ، فقد أدرك أهمية الصراع بين شخصيتين متباينتين شخصية هجنز القوية ، بل والقاسية المستبعدة أحيانا والمنطوية على الانانية الشديدة أحيانا أخرى وشخصية إلزا ، وفطن أن أية محاولة لتخفيف الصدام النفسى بين هجنز وإلزا سوف يجعل المسرحية أقل امتاعا ، ولهذا كان أول واجبات المخرج أن يزيد من إقناع جمهور المتفرجين بأن شخصية هجنز لابد أن تتعرض للكراهية والسخط ، وأن يظهره كما أراد المؤلف فى صورة إنسان شديد القسوة شديد الجفاء شديد العناد ، إنسان مجنون فى تعصبه لآرائه فلم يكن يطبق معارضة أو مناقشة مع أحد فى شأنها . هذا التعصب اللاعنى لتقاليد بالية هو مفتاح مأساة هجنز الذى ظل على إحتقاره لآلية فتاة جميلة قد تشغله عن تحقيق هدفه من

---

(١) أنظر مجلة المشرق العدد ٣ .

باحية ، وقد تحط من كبرياته وطبقته الاجتماعية من ناحية أخرى. ويظل على حماقته وتعصبه غافلا عن حقيقة الشخصية التي تبناها حتى نهاية القصة .

وقد استخدم شو في هذه المسرحية أسلوبه المألوف الذى اتخذته الكاتب لنفسه ، وأصبح علامة عليه في كل ما يكتب. وأسلوب شو المعتاد هو أن يلقي ظللا من الشك على كل النتائج التى يتوقعها المشاهد أو القارئ ، ويستمر فى إيهامها بنهاية غير النهاية الحقيقية . ويظل كذلك حتى يتأكد من أن الهدف الذى توقعه القارئ أو المشاهد سيحقق، وإذا به يتلب الموقف رأسا على عقب ويمحو كل ما كان بخاطر القارئ من تخيل. فهو يوهنا بأن الزنا سوف تزوج من الشخص العادى فردى Freddy ثم إذا بالنتيجة التى كان يتوقعها الجميع تختفى ، ويرى هينز نفسه آخر الأمر مضطرا للتسليم . وبرنارد شو بهذا يريد أن يقول للنظارة هذا هو الموضوع ، أو هذا هو ما كان ينبغى أن يحدث ولكن المجتمع يقلب الأوضاع الطبيعية المعقولة .

وهكذا نرى أن شو قادر على خلق الشخصية الإنسانية فى رواياته ، وعلى إعطائها الجوانب الحى ، وعلى توفير الصراع بين الشخصيات ، وتحقيق عنصر الإثارة الذى لا تستغنى عنه أية مسرحية ناجحة ، وأن يعتمد فى كل ذلك على أسلوبه الجديد .

وما فلسفته وما اشتراكيته ، وما حواراته ، وما سخريته إلا وسائط براقة للتعبير عن شوقه لخدمة البشرية ، ولإنقاذ الناس من تقاليد زائفة يعيشون عليها ويحمونها ، وتخليصهم من قيم وهمية سيطرت على عقولهم .



قائمة بمسرحيات برناردشو وتاريخ ظهورها على المسرح لأول مرة  
وأسماء المسارح التي ظهرت بها

1892 ( 9 Dec. ) Widowers' Houses, Independent Theatre Society,  
Royalty Theatre, London.

1894 (21 Apr ) Arms and the Man, Avenue Theatre, London.

1895 (20 Mar.) Candida, Theatre Royal South shield, Durham.

1897 (1 Oct.) The Devil's Disciple, Harmanns Bleeker Hall, Albany,  
New York, U.S.A.

Princess of Wales's theatre, Kennington, London, 26 Sept, 1899

1899 (26 Nov.) You never can tell, stage Society, Royalty Theatre,  
London.

1900 (16 Dec.) Captain Brassbound's Conversion, Stage Society,  
Strand Theatre, London.

1901 (1 May) Caesar and Cleopatra, I fine Arts Building Chicago,  
U. S. A.

Grand theatre, Leeds, 16 Sept. 1907.

---

(1) *the catalogue of the Exhibition Celebrating the 90th Birthday of Bernhard Shaw, organized by the national book League at 7- Albemarlestreet, London in July 1946 mentions a programme of production of this play at the fifth Avenue Theatre, New York U.S.A., in 1879 ; and also a playbill of a production at the Theatre Royal, Newcastle-on- Tyne in 1899. The latter was a copyright performance with Mrs. patrick Campbell in the cast, the reference to an 1897 performance is no doubt a misprint, for the play was not completed until 1898.*

1902 (5 Jan.) Mrs. Warren's Profession, Stage Society, New Lyric theatre, London.

1904 (1 Nov.) John Bull's Other island, Royal Court Theatre, London.

1905 (20 Feb.) The philanderer, New Stage Club, Cripplegate, London.

(23 May) Man and Superman, Royal court Theatre, London Act. III, the scence in hell ( usually omitted because of its length, though it is the most important of Shaws writings up to that date ). was first performed - as a separate one-act play - at the same theatre on 4 June 1907.

(28 Nov.) Major Barbara royal Court Theatre, London.

1906 (20 Nov.) The Doctor's Dilemma Royal Court Theatre, London.

1908 ( 12 May ) Getting Married, Theatre Royal, Haymarket, London.

1909 (25 Aug.) The Shewing-up of Blanco posnet Abbey Theatre, Dublin, Ireland.

Aldwych Theatre, London, 5 Dec. 1909.

1910 (23 Feb.) Misalliance, Duke of York's Theatre, London.

1911 (19 Apr.) Fanny's first lay, little theatre, London.

1912 (25 Nov) Androcles and the lion, Kleines theatre, Berlin.  
St. Jame's theatre, London, 1 Sept. 1913.

1913 (16 Oct.) Pygmalion, Hofburg theatre, Vienna.

His Majesty's theatre, London, 11 Apr. 1914.

1920 (10 Nov.) *Hearthreak House*, theatre Guild, Garrick Theatre,  
New York, U.S.A.

Royal court theatre, London, 18 Oct. 1921

1922 (27 Feb.) <sup>(1)</sup> *Back to Methuselah*, Theatre Guild, Garrick  
Theatre, New York, U.S.A.

Repertory theatre, Birmingham, 9 Oct. 1923.

1923 ( 28 Dec. ) *Saint Joan*, Theatre Guild, Garrick theatre  
New York, U.S.A.

New Theatre, London, 26 Mar. 1924.

1929 (14 June) *The Apple Cart*, Polish theatre, Warsaw. Malvern  
Festival, <sup>(2)</sup> 1h Aug. 1929.

1932 (29 Feb.) *Too True to be Good*, New York Theatre Guild,  
Colonial Theatre, Boston, U.S.A.

Malvern Festival, 6 Aug. 1932.

1933 (25 Nov.) *On the Rocks*, Winter Garden Theatre. London.

---

(1) *Back to Methuselah* is a cycle of five plays. The whole  
cycl was given in the both New York and Birmingham,  
bot on varying dates. The dates given here relate to part I.

(2) *The Malvern Festival*, in Worcestershire, England, was  
founded in 1929 by Sir Berry Jackson (of the Birmin-  
gham Repertory Theatre ) in honour of Bernard Shaw.  
In later years plays from several centuries were  
performed. The festival was suspended when the second  
world war began and was not resumed until 1949, with  
Shaw's *Booyant Billions* as the opening play.

1936 (4 Jan.) The Millionairess, Academy Theatre, Vienna, De la  
Warr pavilion, Bexhill, 17 Nov. 1936.

1938 (1 Aug.) Geneva, Malvern Festival.

1939 (12 Aug.) In good king Charles's Golden days, Malvern  
festival.

1948 (21 Oct.) Buoyant Billions, Schauspielhaus, Zurich.

Malvern festival, 13 Aug. 1949.

## المسرحية الشعرية

### العرب والمسرح :

لأن الذى يستطيع منا اليوم أن يلتفت إلى وراء ، وأن يطالع ما كتبه الصف الأول من القرن التاسع عشر ، لاستطاع أن يدرك قفرة التطور التى قفزتها الثقافة العربية، فلقد كانت ثقافة مصر قبل القرن التاسع عشر، ثقافة فاترة منحلة سطحية ، ولقد كان فى ظروف مصر السياسية والاجتماعية ما أضاف إلى هذه الثقافة ضعفا وانحلالا، حتى أصبحت دراساتها حواشى وتلميحات وتصانيف أو أدبا لإنشائها متكلفا لفظيا لا تجرى فيه الحياة إلا بمقدار. والذى لا شك فيه أننا لم ننتعش إلا بعد أن بدأت حركة البعث للقديم ، ولقد كان البارودى أول ثمرة لهذا البعث بمختاراته وديوانه، وكان جمال الدين الأفغانى والأستاذ الأمام أول من جددوا من شباب الإسلام بدعوتهم إلى الرجوع إلى التقاليد الصحيحة والعدول عن الخرافات التى دائما ما تحاول أن تقضى مع حياتنا الروحية . لقد حدث فى مصر فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر ما يشبه إلى حد ما حركة البعث العربى متى ازدهرت بأوروبا فى القرن التاسع عشر . حدث فى أوروبا رجوع إلى القديم وبعث له ، وكما أحيا الأوروبيون تراث روما وأثينا كذلك أخذنا نحن نحى تراث مكة والمدينة ودمشق وبغداد ، ولكن حركة التطور عندنا لم تعتمد على بعث القديم وحده وإنما اعتمدت على الامتزاج بالثقافة الاوربية امتزاج معرفة عقلية أكثر منها معرفة حسية ذوقية . والمتبجح لتاريخ مصر الطويل يلاحظ أن مصر كانت ثورة للثقافة اليونانية لمدة عشرة قرون كاملة ( من ٣٣٠ ق.م إلى ٦٤٠ م ) مدة البطلمية والرومان وبيزنطة وكانت لنة الثقافة هى اللغة الإغريقية ، وقد كنا نترقب أن تنتشر بين المصريين لغة الإغريق هذه ولكن شيئا من هذا لم يحدث

فقد ظل المصريون يتكلمون لغة المصريين القديمة ، ويكتبون الكتابة الديموطيقية ، وظلوا متمسكين بدينهم وثقافتهم الموروثة . فقد كان المصريون في بؤس مادي يخضون الإغريق ، وانقضى ذلك الزمن بفتح العرب لمصر ، ولم تمكث مصر أكثر من ستين عاما حتى ضاعت معالم اللغتين الإغريقية والمصرية ، وأصبحت مصر بلداً عربياً إسلامياً .

ومن الغريب أن أثر الإغريق على مصر لا يأتيها عن طريق الإغريق أنفسهم ، وإنما يأتيها عن طريق العرب ، فمن المعروف أن العرب قد نقلوا فلسفة اليونان وبخاصة فلسفة أرسطو ودرسوها ثم أعادوها إلى أوروبا خلال القرون الوسطى وإذن فقد ورثت مصر الفلسفة الإغريقية مع ما ورثت من تراث عربي . والامر في الأدب كالامر في الفلسفة ، فأدبنا المصري العربي قد انفصل عن التفكير الإنساني بل والحياة الإنسانية بمعناها العميق ، ومكثت هذه العزلة حتى سنة ١٧٩٨ . فن ذلك التاريخ بدأنا نفتح نوافذنا على العالم الحى وبدأنا نقرأ فيما نترجم آثار هؤلاء وأفكارهم وأعمالهم الخالدة ، ولما كن على الرغم من حركة الترجمة والبعثات ونهضة رفاة وتلاميذه فإن التنوير فى حياتنا الروحية الثقافية إنما هو إلى يومنا هذا طفيف والسبب فى ذلك هو أن اتصالنا بالثقافة الأوروبية كان اتصال عقل أكثر منه اتصال إحساس . لقد كان أشبه شىء باتصال العباسيين بالثقافة الإغريقية ، فالذى استدعانا أن تتأثر به من هذه الثقافة الأوروبية هو الفكر الأوروبي وحده ، أخذنا طريقة البحث الأوروبية ، طريقة الكتابة ، فهم الأسلوب العلمى ، أما الأدب والفن فإننا لم نستطع بعد أن نتمثل ينابيعها الجديدة التمثيل الصحيح ، ولو أن العباسيين استطاعوا أن يتعلموا أدب أفلاطون وشعر الإغريق ومآسيهم ومسرحهم لتغير وجه التاريخ ولكننا اليوم أمام أدب عربى آخر ، ولكن الدرب لم يرقوا على غير أرسطو من الفلاسفة ، ولم يستطيعوا أن

يتذوقوا أفلاطون وصوره لأنها كانت بعيدة عن مخيط العرب العقلى والشعورى .

ونقل التفكير الأوروبى لا يكفى فى تغيير اتجاهاتنا الأدبية وخلق ألوان جديدة منها لأن الأدب الصحيح هو الذى نستمد منه الحياة ونبنى عليه الواقع ، وهذا إن يكون حتى نعرض الفنون الأوربية الحديثة على أنفسنا عرضاً مباشراً ، عرضاً شعورياً ذوقياً لا مجرد عرض عقلى ثقافى ، ومن هنا نستطيع أن نغير من حياتنا الروحية عندما ندرك ما نحن فيه من ضعف فنغير من مقومات هذا الضعف واتجاهاته وقيمه .

هذا الخناء الروحى الجديد لا يمكن هضمه بالترجمة وحدها ، بل بالاستعداد لتغيير اتجاهات حياتنا نحو عالم من الإحساس أسمى من العالم الذى نحياه الآن وبالإيمان بأن السبيل هو أن نحيا هذه الآداب وأن نستشف حقائقها النفسية .

لهذا السبب الأخير تعذر على كثير من فنون الأدب فى الغرب أن تدخل إلى الأدب العربى وإلى مصر ، وكان المسرح وأدبه من أولى الأشياء التى أشاح الأدب العربى بوجهه عنها ، واستمر الأدب العربى فى عزوفه عن المسرح فترة طويلة من التاريخ . كان من أهم أسبابها كما أوضحنا هذه القطيعة الغربية التى ظلت قائمة بين الأدبين الإغريق والعربى ، وباستمرار هذه القطيعة تعذر على المسرح أن يقوم على أساس ويطيد وأن يجد كما يقول « توفيق الحكيم »<sup>(١)</sup> ، مكاناً لدينا فى فى أروقة الأدب والفكر والثقافة . فقد كتب الحكيم فصلاً ممتعاً فى مقدمة مسرحية الملك أوديب ضمه خلاصة رأيه فى أسباب إحجام الأدب العربى عن التأليف للمسرح ، وبجمل قوله أن المترجم العربى عندما حاول نقل آثار

---

(١) اقرأ مقدمة الملك أوديب لتوفيق الحكيم

اليونان وقف حائراً أمام الترجيديا الإغريقية ، فهو يقلب بصره في نصوص صماء يحاول أن يقيمها في ذهنه نابضة متحركة بأشخاصها وأجوائها وأمكناتها وأزمنتها فلا يسدفة ذلك الذهن لأنه لم ير لهذا الفن مثيلاً في بلاده . ولما كان العمل التمثيلي لم يجعل للقراءة وحدها ، وإنما له آلهة التي لا بد من إدراكها وفهمها وهي المسرح ، فقد وجد المترجم العربي ألا فائدة من ترجمة هذا اللون من الأدب غير المفهوم . كما أن افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار هو في رأى الحكيم السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي الذي يحتاج إلى المسرح ، فإن مسرح (باكوس) الذي كشفت عن آثاره أعمال الحفر في العصر الحديث كان بناءً متيناً راسخاً ، ومن يطالع على ضخامة ذلك البناء في آثاره أو رسومه ، وما كان يتسع له من آلاف المشاهدين يحكم من الفور بأن هذا أمر لا بد فيه من مدنية مستقرة وحيياة اجتماعية موحدة مكتملة ، ولا يعنى توفيق الحكيم بهذا الكلام أن الخصومة أصيلة بين اللغة العربية والأدب التمثيل ، وإنما الأمر في اعتقاده نوع من التباعد المؤقت مرجعه الافتقار إلى الأداة وهو يقول :

« شأن العرب هنا شأنهم يوم كانوا لا يعرفون من المطايا غير الإبل .. لو أن الظروف شاءت أن تحرّمهم الجواد ، لظلوا حتى الساعة لا يعرفون ركوبه .. ولكن ما إن دخل الجواد الصحراء حتى غدا العرب فرسانه ، حذقوا فنون تربيته وفنون الحديث عنه .. فإذا سئل عن الجواد الأصيل في أرجاء العالم قيل هو الجواد العربي ، وإذا أريد وصف رائع لحصال الخيل فلن يوجد إلا في الشعر العربي . كل الأمر إذن في الأداة ، وكما أن العرب في عهد الإبل كان لسان حالهم يقول : ( اعطونا الجواد ونحن نركب ) فإنهم كذلك قد يقولون ( اعطونا المسرح ونحن نكتب ) .



وإذا كان المسرح بأدواته قد اختفى عن الحياة العربية في القديم فقد ظهر المسرح في حياتها الحديثة ، ولكن المسألة كما قلنا ليست ظهور المسرح كبناء وإنما هي ظهوره كفن ، المسألة هي إحساس وتمثيل وهضم ، ولا بد من حياة طويلة لنا مع المسرح حتى يصبح المسرح في حياتنا الأدبية والفكرية شيئاً طبيعياً يصدر عن عراقة واصالة لا عن فكرة مقلدة منقولة . ونحن الآن لسنا في طور الخلق أو الإبداع في الميدان المسرحي ، وإنما نحن في طور التقليد والدراسة . فتوفيق الحكيم الذي يتوافر على دراسة التراجيديات اليونانية في صبر وجاد كما يقول يدعونا إلى ترجمتها ثم النظر إليها بعيون عربية لنخرجها للناس مرة . أخرى مصبوغة بلون تفكيرنا مطبوعة بما يبع عقائدنا .

وليس من شك في أن توفيق الحكيم عندما حاول محاولته هذه، وعندما دعا إلى هذه الدعوة إنما قصد بنا أن نتعلم، وأن نعكف على الدراسة والإساعة والهضم والتثليل قبل أن نتقل إلى طور الإنتاج الأصيل الخالد الذي ما يزال بيننا وبينه عمر طويل .

إن حياة مسرحنا حديثة جداً فقد بدأ المسرح العربي في مصر عندما حمل لواءه الشيخ سلامة حجازي ثم ورثه برواياته وأحسانه أسرة عكاشة إلى أن انبعثت الثورة المصرية وولدت معها الروح القوية بدأ الالتفات نحو تمصير الروايات وفي ذلك الوقت بدأ توفيق الحكيم يؤلف لفرقة عكاشة بعض الروايات على النحو الذي كان العمل جارياً عليه في تلك الأيام ، ثم جاء شوقي ودفع بعد ذلك برواياته إلى المسرح . وكان شوقي مدركاً لخطورة المحاولة مشفقاً على شعره أن يخذله في ميدان مستحدث جديد على الأدب العربي فلم يفكر شوقي في طبع رواياته قبل التمثيل حتى اطمأن إلى ترحيب الجمهور المثقف بمسرحياته فبعث

بها إلى المطبعة . وكانت المحاولة الأولى التى بدأ فيها الشعر العربى يبارس هذا اللون الجديد من ألوان الأدب . وهكذا قدر للمسرحية الشعرية أن تولد عندنا فى الوقت الذى كان فيه نقاد أوروبا يجادل بعضهم بعضا : هل ماتزال المسرحية الشعرية تستطيع أن تجارى واقعية الحياة الحديثة وماديتها أو لا تستطيع .

فنحن نعلم أن المسرح اليونانى قد نشأ نشأة دينية وأن المأساة والمهابة فى شكلها الأخير ليسا إلا تطورا لما كان يقام من احتفالات للإله ( ديونيسوس ) وكانت المأساة اليونانية تمثل الفعل الإنسانى كما تريده القوة المدبرة المسيطرة على الكون ، فالبطل فى المأساة مسير إلى مصيره بتدبير قوة عليا خارجة عن قوى الجماعة فمأساة كأساة أوديب لسوفوكليس نرى موضوعها هو موضوع القدر القاسى المحتوم الذى لا اختيار فيه ولا مرد له يحتم بكل وطأة ثقله على امرئ من قبل ميلاده ويشاء وحى الآلهة أن يقتل هذا الرجل أباه وأن يتزوج أمه على غير علم منه ، وأن يساق إلى نهاية المأساة خاضعا للكون الأعلى مدفوعا بروح الآلهة ورغبتهم . فالفعل فى المأساة اليونانية كما ترى مجاله كون آخر غير الكون الأرضى ، ولذلك فإن مجال الخيال والرمز والشعر أوسع مدى وأكثر انتشارا فى مآسى ذلك العصر كما كان ذلك فى عصر شكسبير مع اختلاف فى طبيعة المسرحية فى زمن شكسبير عنها فى زمن اليونان . ولقد كان اليونان شعبا يحب جمال القول والشعر ، ولا يؤثر عليهم شيئا ، ولهذا كانت الأهمية الأولى فى المسرحيات اليونانية للشعر والحوار . من أجل هذا كانت اللغة التى تكتب بها المأساة القديمة شعرا وطلت كذلك المهابة حتى القرن السادس عشر . وكان طبيعيا على المأساة وهى تعالج هذه المعانى الكونية الشاملة أن تخلق فى أجواء بعيدة عن الواقع ، أجواء نخلق فيها عندما نريد أن نسمو بأرواحنا وأن نستروح نوعا من الترانيم الدينية الروحية المثالية التى لا يقترى عليها غير الشعر . واليونان

عالجوا مآسيهم بهذا المعنى الدينى الشعري . وهذا المعنى نفسه هو الذى اعتد عليه أرسطو عندما حاول أن يميز بين الملمأة والمأساة ، فقال : « التراجيديات تتميز بنبالها ، نبلا فى الأسلوب الشعري ، ونبلا فى الشخصيات التى يصورها الشاعر فأسلوبها لا ابتذال فيه ، وهو أبعد ما يكون عن لغة الحديث الدارجة ، أسلوب أدبى رفيع ، صوره بعيدة المنال ، وشخصياته آلهة أو أمراء أو أبطال ، وعلى العكس من ذلك الكوميديا فأسلوبها دارج فى غير الأجزاء الغنائية التى يغنيها الكورس ، وهى مليئة بالالفاظ الشعبية ، ألفاظ الشوارع والطرق والأسواق ، وشخصياتها من أفراد الشعب العاديين . وليست اللغة وحدها هى العامل المميز بين المأساة والملمأة ، فثمة فروق أخرى جوهرية ولكننا سقنا هذا النص لنوضح كيف كان اليونان يعرضون على أن تكون لغة مآسيهم لغة شعرية سماوية رفيعة .

لم يعد للمأساة اليوم هذا المعنى الدينى العميق الذى كان يسموها عن مستوى المألوف من حياتنا ، هذا المعنى الذى كان يتمثل فى الصراع بين الإنسان وبين ما هو أقوى من الإنسان ، هذا الصراع الذى يذتهى دائما بعجز الإنسان وفشله ، ومن هنا يأتى لكلمة المأساة مدلولها الذى حاول شعراء الإنسانية أن يخلدوه بأشعارهم ، فكانت المأساة أو ما يسمى (التراجيديات) . ومن هنا نستطيع أن ندرك وظيفة المأساة التى حددها أرسطو بقوله : هى إظهار عاطفتى الرحمة والخوف بها تشتمل عليه من عرض للحياة أو لاحتتمالات الحياة ، هذا الشعور الدينى ليس إلا شعور الإنسان بأنه ليس وحده فى هذا الكون وأن قوى أخرى تسيره إلى نهاية محتومة مجهولة . وليس من شك فى أن هذا الشعور لم يعد موجودا اليوم ، فقد تغير اعتقاد الإنسان ، وسيطرت عليه مادية شاملة ساحقة ، وتغير المسرح نفسه كذلك فأصبح مليئا بكل مظاهر الحياة الواقعية ، فلم يكن بالمسرح القديم كل هذه المظاهر

والستائر والنضد والأثاث وكل هذه متحد من خيال الشعراء وتوحد في جو من الواقعية ، وتقربهم من الحياة العادية . ومن هنا جاءت غلبة النثر على المسرحيات وبالطبعية جاءت غلبة الملمة على المأساة ، وأصبح بعض النقاد يعتقدون أنه من العبث والغفلة أن يقف الممثلون ليتجاوروا شعرا في جو ملئ بالمادية الواقعية . ولم يخل النقد المصري نفسه من الإشارة لهذه الناحية فقد هاجم الدكتور طه حسين في مقدمة مسرحية « غروب الأندلس » ، التي كتبها الشاعر عزيز أباظه . هاجم فكرة المسرحية الشعرية ورأى أنها لم تعد تلائم حياة العصر الذي نعيش فيه .

وليس معنى هذا أن العالم اليوم قد خلا من المسرحية الشعرية ، أو أن الشعر اليوم لم يعد صالحا للمسرح ، فما يزال في الآداب الأخرى مسرحيات حتى اليوم تكتب بالشعر ، وما يزال نقاد الأدب والمسرح يدافعون عن المسرحية الشعرية ويرون أن هذا اللون من ألوان الأدب هو أغزرها تعبيراً عن حياة الإنسان وأقدرها على كشف الحجب عن حقائق النفس . ففي الأدب الإنجليزي يكتب الناقد والشاعر T.S. Eliot مسرحياته بالشعر ، ولقد كتب فصلا ممتعا فيما كتب من فصول في النقد عن الشعر والمسرحية Poetry and Drama . عالج فيه المشكلة وناقش الموضوع من نواحيه المختلفة فتمحدث عن المزايا التي يستطيع الشعر المسرحي أن يمنحها للمشاهد ولا يقوى النثر المسرحي أن يمنحها وبدأ بقوله : وإذا كان الشعر في المسرحية مجرد زينة أو زخرف أو كان مجرد إمتاع أصحاب الذوق الأدبي وإعطائهم فرصة أخرى غير فرصة مشاهدة المسرحية ألا وهي فرصة الاستماع إلى الشعر فإن الشعر في هذه الحالة يكون عاملا طاغيا زائدا عن حاجته ، إذ لا بد أن يثبت الشعر أنه قادر على أن يكيف نفسه للمسرح ، وأن يكون أداة

مرنة للتعبير عن حاجاته ، لا مجرد نغم جميل مصبوب في قالب مسرحي ، وإذا لم يتحقق هذا فيتحتم على المسرحية أن تكتب نثرا مادام النثر يكفيها حاجتها في التعبير الدرامي . ومن هنا فقد وجب على النظارة أن يكونوا على وعى تام بأحداث القصة وأفعالها لأن الذى يثير عواطفنا ويحرك انتباهنا إنما هى القوة الدرامية الناشئة من مواقف شخصيات القصة وأحداثها المسرحية .

وشواء أكان الشعر أم النثر وسيلتنا في الكتابة إلى المسرح فإن كلا منهما لابد وأن يكون وسيلة لإناية ، والفرق بينهما من هذه الناحية ليس خطيرا كما تنصور . فإن النثر الذى تنطق به مسرحياتنا التى قدمها أديبونا إلى المسرح في أيامنا الأخيرة نثر بعيد إلى حد كبير عن مفردات وتراكيب وموسيقى اللغة اليومية العادية ، فهم من هذه الناحية كالشعر يكتب ثم تراجع كتابته . فإذا نحن أدخلنا في اعتبارنا لغة التخاطف اليومية التى هى أساس التفاهم في حياتنا العادية فإن ، النثر بالقياس إلى لغة التخاطب هذه سيبدو متكلفا مصطنعا شأنه في ذلك شأن الشعر . ومادامنا نصطنع في كتاباتنا الشعرية والنثرية لغة أخرى غير لغة الناس الدارجة ، فإن الشعر لن يبدو أكثر غرابة من النثر .

وليس معنى هذا أن المستمع إلى مسرحية شعرية أو نثرية سيجد نفسه أمام لغة مختلفة تماما عن اللغة التى يتحدثها . فلو صح هذا لسكان هذا النثر أو هذا الشعر حاجزا يحجب عنا صور الشخصيات في المسرحية . إنما يستطيع ذو البصيرة المدركة من النظارة أن يحس أن النثر الفنى والشعر أغنى وأكثر دلالة وعمقا في التعبير من لغته العادية على الرغم من أن التأثير الناشئ من أسلوب المسرحية وموسيقاها اللغوية سواء أكانت المسرحية شعرا أم نثرا إنما هو تأثير غير مقصود لذاته ، أو قل هو تأثير لا شعورى يتسرب إلى نفوسنا بطريق غير مباشر نحسه مع ما نحس من أثر شخصيات المسرحية وأحداثها .

ثم يستلزم T.S. Eliot ليحدد الفكرة التي يهدف إليها من كتابة مقاله أو التي يدعو إليها جاهدًا وهي طموحه في أن يصل الشعر إلى شكل أو وضع يتاح له فيه أن يعبر عن كل شيء يطلب منه التعبير عنه . وهو لهذا يدعو إلى الإقلال من (الشيء) في المسرح نظراً للصعوبات التي تعترض سبيل الشعر المسرحي هذه الأيام حتى يتاح للشعر أن يبسط ويمرن ويصبح وسيلة يسيرة سهلة على القارئ المسرحي، حتى تعاد عليه أذن المستمع والمشهد بحيث تنسى أنها تنسج على شعر، بل أنه أيذهب إلى أبعد من هذا حين يعتقد أن في الفن المسرحي من المواقف الدرامية المركزة ما لا يستطيع التعبير عنه إلا بالشعر . بل إن الشعر عندئذ سيكون اللغة الوحيدة التي يتحتم على العواطف الإنسانية أن تحتارها لتفصح بها عن نفسها . ولكي يدلل الكاتب على صحة دعواه التي تتمسك بوجوب الاحتفاظ بالشعر للمسرح يوجه نظر القراء إلى افتتاحية هاملت حيث يلاحظ النظارة في المشهد الأول منها قدرة الشاعر على تغيير أسلوبه والانتقال فيه إلى أكثر من نغم ، فليس في هذا المشهد سطر واحد من الشعر إلا وقد أضاف معنى درامياً جديداً ، وليس يتكون الاثنان والعشرون سطراً الأولى إلا من أبسط الكلمات المنتزعة من أقرب التعابير وأكثرها ألفة والتصاقاً بحياتنا ، إن شكسبير قد أضع عمرًا طويلاً في المسرح قبل أن يستطيع كتابة الاثني عشر والعشرين سطراً هذه ، وليس يستطيع شاعر أن يمتلك هذه القدرة إلا بعد أن يكون قد أحرز تلك القدرة على كتابة الشعر في بساطة كهذه التي نراها في افتتاحية هاملت فأنت أماًما لبيت مأخوذاً بحسبها شعرها وإنما أنت مأخوذ بالجو النفسى الذى تخلقه كلمات هذا الشعر . وعلى الرغم من أن الشعر في نفوسنا أثراً يختلف عن أثر النثر فإننا في هذه اللحظة من المسرحية لا نعى إلا أننا في ليلة يسقط فيها الجايد ، وأن حرساً من الجنود يحرسون أعلى القلعة ، وأن نذر الشر تنبئنا بوقوع حدث مشؤم .

ثم يدضى الكاتب في تحليل هذا الجزء من شعر هاملت مرضحا عبقرية الشعر وقدرته في إبراز الصور الدرامية ومعانيها الدقيقة .

هذا هو دفاع شاعر إنجليزي معاصر عن المسرحية الشعرية وهو دفاع يقوم على الإيمان بأن الأسلوب الشعري إذا وفق في تصوير شخصيات القصة وأحداثها وأجوائها النفسية واستطاع أن يتحد مع العمل المسرحي اتحادا ينتفى فيه الاحساس بكونه كلاما موزونا مقفى ، كان الشعر أعمق الأساليب وأقواها في التعبير عن المسرح وإذن فنحن نغالى بل ونظلم أنفسنا إذا حاولنا أن نباعد بين الشعر والمسرح أو إذا حاولنا الوقوف أمام شعرائنا نريد أن نثنيهم عن المحاولة. فاشوقى أن يؤلف مسرحياته الشعرية في أى وقت يشاء ولنا أن نتقبل منه ومن غيره من الشعراء أن يمارسوا كتابتهم المسرحية على أن يكون من واجب النقاد بعد ذلك أن يظلوا أمناء في رقابتهم للفن ، وأن يمارسوا حقهم في مشاهدته ومراجعته وتقديره وتحليله ، ولنحاول أن نمارس شيئا من هذا الحق في تحليلنا لـ "شهر مسرحيات شوقي : مجنون ليلى" .

## مجنون ليلي لشوقي .

مجنون ليلي شخصية إسلامية من شخصيات القرن الأول للهجرة ، وشاعر من شعراء البادية في تلك الحقبة من التاريخ التي ازدهر فيها الغزل العسذرى على يد شعراء وقفوا حياتهم على حب واحد يتغنون به في عفة ، ويصدرون فيه عن عاطفة حارة وحرمان متصل ، حرمان أشبه ما يكون بهذا الحرمان الإرادى الذى تعمل الإرادة على تغذيته من وقت لآخر ، حتى لتكاد الأحداث تخيل للقارئ أنها هي التي تقوى من هذا الحرمان أو تزيد من اشتغاله أن تكون أحداًما يشترك في خلقها الشخص المحروم ذاته بما يضعه في طريقه من عراقق ، أو قل بما يكون قد ترسب في أعماق ذاته من رواسب تمنعه من أن يكون حراً في الاتصال بمن يحب .

ومع ذلك فقد صورت كتب التاريخ والأخبار قصة المجنون بحيث جعلته ضحية الصراع الذى ينشأ بين الحب وبين التقاليد . والتقاليد هنا هي التقاليد العربية القديمة التي كانت تحول بين الشاعر وحبيبته إذا هو شبيب بها ، أو تحدث باسمها في شهر يروى وينتشر ، أو إذا هو صور في هذا الشعر ما يمكن أن يكون سبة وعارا بالقياس إلى العربى البدوى في تلك الحقبة من التاريخ .

هذا الصراع هو الذى اتخذهُ شوقى أساساً لمأساته في مسرحيته « مجنون ليلي » ، غير ملتفت كثيراً إلى ما كان يحسن الالتفات إليه من وجود عوامل نفسية أخرى يمكن أن تدعم الصراع وتقويه . فقد كان من الممكن لمثل هاتين الشخصيتين اللتين اعتمد عليهما شوقى : شخصية المجنون وشخصية ليلي . قد كان من الممكن لشخصيتين من هذا النوع أن تصورا ، بملاحظهما النفسية وتكوينهما الببئ والاجتماعى ، في نظر كاتب المسرحية ، نموذجين من النماذج البشرية التي تشتمل على خصائص عامة تصلح أن تميزهما بطابع معين ،



وتجعلهما يمثلان طائفة خاصة من البشر ، لها نفس الصفات وبها من رواسب البيئة والتربية والمزاج والتقاليد ما يفرد هذه النماذج ، ويجعلها تنقسم بعلامـح نفسية خاصة . وفي هذه الحالة أى فى حالة ما يتجه كاتب المسرحية هذا الاتجاه ان يكون الصراع صراعا بين عاطفة حب وتقاليد بيئية فحسب بقدر ما يكون صراعا بين حب طابع معين من الناس وبين التقاليد ، طابع يهـل نهـذجا خاصا أو قطاعا خاصا من قطاعات النفوس البشرية التى تصطرع وتتفاعل مع تقاليد مجتمع معين ومفاهيم هذا المجتمع .

لم يلتفت شوقى إلى هذا الصراع النفسى الذى يكشف فى النهاية عن نموذج بشرى ، ولم يعن باستبطان نفس هذا الكائن البشرى المتميز بقسمات ومـلامـح ثابتة بقدر ما اعتمد على صراع مباشر معتمد على أحداث القصة ومواقفها التى اقتبسها من القصة القديمة التى رواها صاحب الأغاني وغيره عن مجنون بنى عامر .

على الرغم من أن هذه الأحداث التى تروىها كتب التاريخ والأخبار يمكن أن تحمل فى طياتها صورة حية عن شخصية إنسانية لها طابعها الذاتى والنفسى ، وعلى الرغم من أن مثل هذه الأحداث كانت تصلح فى يد الفنان أساسا لدراسة حية ملهمة للشخصية الإنسانية فقد آثر شوقى أن يكون ما يأخذه أو يختاره من هذه الأحداث أساسا لتصوير الصراع المباشر بين حب قليم وبين ما يعوقه من تقاليد صارمة أكثر من أن يكون أساسا للتوغل فى أعماق هذه النفس وكشف النقاب عما يصطرع فيها من نزعات ، وما يصطدم فيها من متناقضات . وعلى الأخص إذا أخذنا فى اعتبارنا أن هذه الشخصية التى يعالجها شوقى قد اتسمت بالجنون ، وأنه هو شخصيا قد أصر على الاحتفاظ بهذه الصفة وأنه اقتبسها أيضا فيما اقتبس من أحداث وأسماء . وكلنا يعرف .

أن قيساً قد سمي في كتب الأخبار بالجنون، فهو « مجنون بنى عامر » أو مجنون ليلي .

أفليست هذه الشخصية التي ينتهى بها الحال إلى الجنون جديدة بأن توجه ذهن الكاتب أو الشاعر إلى موضوع هذا الجنون ؟ أو ليس من الطبعى عندما يكون الجنون نتيجة الصراع فى نفس الشخصية أن يقدم ذلك لكاتب المسرحية سبباً معقولاً لدراسة هذه الشخصية الإنسانية بحيث يعطينا مفهومه لهذا الجانب جانب الجنون ، وبحيث تتضح لنا العوامل التى تألفت عناصرها وتأزرت حتى اضطرت هذا الرجل إلى الجنون ، وحتى لم يعد أمام هذه الشخصية من سبيل إلى تلافى ما حدث ؟ وعندئذ وفى هذه الحالة ألسنا نكون أكثر اقتناعاً عندما نذهب لمشاهدة المسرحية فنرى أمامنا على المسرح كيف سلك هذا الجنون سبيله إلى هذه الشخصية وكيف أصبح ضرورة لا مفر منها ، ضرورة انهزم أمامها البطل ولم يعد ثمة وسيلة لاجتناب حتمية هذه الضرورة ؟ ألا يكون مثل هذا التحليل أقرب إلى طبائع الأشياء وأكثر صلة بموضوع المأساة . ويكون شوقى فى هذه الحالة قد عالج موضوعه على نحو ما كان يعالج شعراء المأساة موضوعاتهم عندما كانوا يضعوننا أمامنا الغرورة التى لا مفر منها ولا مهرب والتى كانت تبرز ضعف الإنسان وعجزه ومأساته أبانغ تصوير ، أو قل عندما يرسمون لنا شخصاً من الحياة ترسم على سلوكها وتفكيرها سمات خاصة ، ويوجهون أضواءهم على منحنيات هذه النفس حتى تبرز كأوضح ما تكون على نحو ما كان يفعل شيكسبير بشخص مرسحاته ؟

ومع ذلك فهل ترانا قد أسرفنا فى المبالغة أو الحماس فتوقعنا من الشاعر أكثر مما ينبغي ، أو ترانا قد اندفنا أكثر من اللازم عندما فاجأنا

القارىء بهذه المقدمة قبل أن نعرض عليه تفصيل القصة ، وقبل أن نحلل له فصولها وشخصياتها وقبل أن نستخلص منها ما نستخلص من النتائج وقد يرى القارىء فيها غير ما نرى ، وقد يستوقفنا محتدا ، ويوجه إلينا اتهامات خطيرة مؤداه أننا نفرض على الشاعر موضوعا بعينه ، ونحدد له الطريق . ونرسم له المعالم والمناهج . وأن ذلك ليس من حقنا ، ولا من حق أحد من قرائه ونقادها . فالشاعر حر في أن يتخذ لنفسه الطريق . وله الحق كل الحق في أن يعالج الشخصية الإنسانية التي أمامه بما يراه هو مناسبة لا بما نراه نحن .

هذا الاعتراض من القارىء قد يكون سليما لا غبار عليه لو أننا ظفرنا من طريقة شوقى أو منهجه أو أسلوبه في الدراسة والاختيار بما يقنع القارىء . عندئذ يكون ما اختاره الكاتب من أسلوب أو طريقة ، وما حدده لنفسه من زوايا شيئا سليما لا غبار عليه ما دامت هذه الحدود قد انتهت بالكاتب إلى العمل الفنى الذى يرضى عنه الجمهور ويتمتع به اقتناعا علميا تدعيمه القيم الفنية والمسرحية .

ولكن ذلك للأسف لم يحدث بالقياس إلى مجنون ليلى فنحن لم نظفر ، كما لم يظفر كثيرون من درسوا هذه المسرحية ، بالعمل الفنى المتكامل . ومن ثم فأنت ترى أن لنا ما يبرر احتجاجا على المؤلف أو قل ما يبرر هذه المقدمة التى توقعنا فيها أشياء لم نرها فى المسرحية وكنا نتمنى أن نجد لها ، وعلى الأخص عندما نرى المؤلف قد اختار هذه الشخصية بذاتها وجمع لها من الأحداث هذا القدر دون سواه ، ووجهنا هذه الوجهة دون غيرها واختار لمأساته هذا العنوان دون غيره ألا وهو « مجنون ليلى » .

هذه كلها أسباب جعلتنا نسرع بالإفاضة عن التأثير النفسى الذى تركته فى نفوسنا هذه المسرحية عقب قراءتها مباشرة .

والآن وقبل أن نعرض عليك تحايلا لفصول المسرحية ، ونسير بك فى ثناياها

خطوة خطوة ، يحذر بنا أن نلم لناامة سريعة بمصادر الأحداث التي جعلها شوقي أساسا لمسرحيته .

#### مصادر القصة وأحداثها :

روت المسرحية فيما روت من أحداث أن قيسا قد عشق ليلي صغيرا ، وأنها كانا ينيشان جارين ، وأنها رعيا لبل قومها معا وأنها تلاقيا وهما بعد طفلان يلعبان بالحصى ويخططان في الرمال .

وفي ذلك يقول صاحب الأغاني عن أبي عمرو الشيباني وأبي عبيدة :

« كان المجنون يهوى ليل بنت مهدي بن سعد بن ربيعة بن الحريش بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة وتكنى أم مالك ، وهما حينئذ صبيان فعلق كل واحد منهما بصاحبه وهما يرعيان مواشى أهلها ، فلم يزالا كذلك حتى كبرا فحجبت عنه . قال : ويدل على ذلك قوله :

تلفت ليل وهي ذات ذوابة

ولم يبد للأتراب من ثديها حجم

صفيرين نرعى الهمم ياليت أنسا

إلى اليرم لم نكبر ولم تكبر الهمم (١)

ولقد أشار شوقي في قوله على لسان ليل :

وأبان عن بدء العلاقة بين قيس وليل في أبياته المشهورة التي يناجي فيها قيس صباه موجها خطابه إلى جبل التراب . ذكرت هذه المأجاة أن العلاقة بين ليلي وقيس كانت علاقة قديمة منذ كانا طفلين يلعبان بالرمال وبينما ان الربوع بالحصى إذ يقول :

جبل التوباد حيالك الحيا . . وسقى الله صباانا ورعى  
فيك ناغينا الهوى فى مهده . . ورضعناه فكنت المرضعا  
وحدونا الشمس فى منبرها . . وبكرنا فسبقتنا المطلعا  
وعلى سفحك عشنا زمنا . . ورغينا غنم الأهل معا  
هذه الربوة كانت ملعبا . . لشباينا وكانت مرتعا  
كم بنينا من حصاها أربعا . . واثنين فحونا الأربعا  
ثم يعتمد شوقى فى تصوير اللقاء الأول بين ليلى وقيس فى المشهد الثانى  
من الفصل الأول من مسرحيته على قصة النار التى تروىها الأغاني فتقول عندما  
سأل أحد الناس قيسا عن أعجب شىء أصابه فى وجده بليلى فقال :

« فأتيتهم ليلة أطلب نارا . وأنا متلفع ببردى ، فأخرجت لى نارا فى عطية  
فأعطيتها ووقفنا نتحدث ، فلما احترقت العطية خرقت من بردى خرقة وجعلت  
النار فيها ، فكلما احترقت خرقت أخرى ، وأذكيت بها النار حتى لم يبق على من  
البرد إلا ما وارى عورتى ، وما أعقل ما أصنع ، (١) »

ولإذا انتقلنا إلى قصة الحج التى رواها شوقى عن قيس فسنرى أنها كذلك  
قديمة ، فقد قال الحى لآبيه : « أحجج به إلى مكة ، وادع الله عز وجل له ، ومره  
أن يتعلم بأستار السكبة ، فيسأل الله أن يعافيه عما به ويغضب لآبيه ، فلعل الله  
أن يخلصها من هذا البلاء ، فحجج به أبوه ، فلما صاروا بمنى سمع صائحا فى الليل  
يصيح : يا ليلى ، فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت وسقط من شيا عليه ، فلم  
يزل كذلك حتى أصبح ثم أفاق حائل اللون ذاهلا ، فأنشأ يقول :

عرضت على قلبى الحزاء فقال لى . . من الآن فإياس لا أعزك من صبر  
إذا بان من تهوى ، وأصبح نائبا . . فلا شىء أجدى من حلولك فى القبر

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى .: فهيج أطراب الفؤاد وما يدرى  
دعا باسم ليلى غيرها فكأنها .: أطار بليلى طائرا كان فى صدرى  
دعا باسم ليلى ضلال الله سعيه .: وليلى بأرض عنه نازحة قفسر  
وواضح أن هذه القصة هى التى أوحى لشوقي بأبياته الغنائية المشهورة التى  
يقول فيها :

ليلى ، مناد دعا ليلى فخف له .: نشوان فى جنبات الصدر عرييد  
ليل ، أنظرى البيد هل مادت بأهلها .: وهل ترنم فى الزمار داود  
ليلى ، نداء بليلى رن فى أذنى .: سحر اعمرى له فى السمع ترديد  
ليلى تردد فى سمعى وفى خيلدى .: كما تردد فى الأيك الأغاريد  
هل المنادون أهلوها وأخواتها .: أم المنادون عشاق معاميد  
إلى آخر هذه الأبيات التى دفعته قيثارة شوقي فخرجت تبث هذا النغم الممتع  
الذى تراه قد فاق شعر المجنون إحساسا وموسيقى .

ثم خذ بعد ذلك قصة المجنون مع عمر بن عبد الرحمن بن عوف عندما التقى  
الأخير بقيس وهو فى حالة من الذهول والوجد ، يمشى عريان فى الصحراء  
يلعب بالتراب . فىأمر ابن عوف بالقاء ثوب على قيس ، ثم يسأل عن أمره  
فيقصرون عليه قصته فتأخذه الشفقة به ، ويأخذ فى ملاطفته ومداعبته ثم يقترح  
عليه أن ينطلق معه حتى يقدم على أهل ليلى فيخطبها عليه . ويذهب معه المجنون  
كأصح أصحابه وقد راحت عنه نوبته وانتشع عنه ذهوله ، حدث أن بلغ ذلك  
رھط ليلى فتلقوه فى السلاح وقالوا له : يا ابن مساحق ، لا والله لا يدخل  
المجنون منازلنا أبدا أو يموت ، فقد أهدر لنا السلطان دمه ، فأقبل بهم وأدبر<sup>(١)</sup> ،

---

(١) يريد أنه بذل الجهد فى اقتناعهم أن يدخلوه معه وقلبهم على جميع الوجوه فلم يجده

فأبوا ، فلما رأى ذلك قال للمجننون : انصرف ، فقال له المجنون :  
والله ما وفيت لى بالعهد ، قال له : انصرا هك بعد أن آينى القوم من اجابتك  
أصالح من سفك الدماء ، فقال المجنون :

أيأويج من أمسى تخلس (١) عقله . فأصبح مذهوبا به كل مذهب  
خليا من الخلاف إلا معذراً . يضحكنى من كان يهوى تجنبى  
وشيبه بهذا الموقف الأخير ما ستره فى بداية الفصل الثالث من مسرحية  
شوقى عندما يواجه قيس وابن عوف بثورة من الحى ينقسم فيها القوم ويقوم  
فيهم منازل خطيبا ليحاول التأثير على الجمهور واجتدابه إلى جانبه ويستقبل قيس  
كل ذلك مذهولا كعادته فيقول :

أرى حى ليل فى السلاح ولا أرى . سلاحا كهجر العامرية ماضيها  
دى اليوم مهدور لليلى وأهله . فداء لليلى مهدرات دمائها  
لى الله ! ماذا منك يا ليل طاف بى . وما ذلك الساقى وماذا سقاينا  
دعونى وما عندى لليلى أقوله . لليلى واستثنى الذى عندها ليا  
وهكذا نرى أن قصة إهدار دمه ، وثورة الحى عليه قد استفاد منها شوقى  
فى اعطاء صرعة الصراع المادى الذى يوشك أن يكون قتالا بالأيدي واشتباكا  
بالسلاح بين حيمين من أحياء البادية . ويحاول شوقى عن هذا الطريق كما سنرى  
أن يترجم الصراع الذى نشأ فى نفس ليلى بين حبها للقدس وحرصها على التقاليد  
إلى صراع مادى تشبكه فيه السيوف ويتقاتل القوم حتى يحقق ما يهدف إليه من  
تجسيد الصراع .

وعلى أن شوقى لم يكتف بما أسفلهنا من أحداث قديمة لتكوين له بمثابة الواقع

---

(١) تخلس : ساب .

التي يعتمد عليها في تكوين قصته ، ولكنه أيضاً لجأ إلى قصة زواج ليلي من ورد  
يقول صاحب الأغاني :

« لما شمر أمر المجنون وليلي وتناشد الناس شهره فيها ، خطبها وبذل لها  
خمسين ناقة حرام ، وخطبها ورد بن محمد العقيلي وبذل لها عشرة من الإبل  
وراعيا ، فقال أهلها : نحن نخبروها بينكما ، فن اختارت تزوجته ، ودخلوا  
إليها فقالوا : والله لئن تختارى وردا لنمثلن بك ، فقال المجنون :

ألا ياليل إن ملكك فينا . . خيارى فانظرى لمن الخيار  
ولا تستبدلى منى دنيا . . ولا برما إذ حجب القتيار <sup>(١)</sup>  
يهـرول في الصغير إذا رآه . . وتعجزه ملهمات كـبار  
فمثل تأيم منه نكاح . . ومثل تمول منه افتقار <sup>(٢)</sup>

وروت الأخبار كذلك أن قيساً مر بزواج ليلي وهو جالس يصطلى في يوم  
شات ، وقد أتى ابن عم له في حى المجنون لحاجة ، فتوقف عليه ثم أنشأ يقول :  
بربك هل ضمنت لـإيسك ليلي . . قبيل الصبح أو قبلت فاهـا  
وهل رفت عليك قرون ليلي . . رفيف الأقحوانة في نداها  
وهكذا لو أنت . . تبعت أخبار قيس أو مجنون بنى عامر في الأغاني فسترى أن  
شوقى قد استقى من هذه الأخبار القدر الكافى الذى رأى أنه يكفيه لتصوير  
الأحداث وإبراز الصراع الذى كان يهدف إلى إبرازه . ونحن لا نأخذ على شوقى  
أنه اعتمد على ما قرأ من أخبار المجنون ، ولا نلومه على أن يقتبس ما يشاء من  
الماضى . فللشاعر الحق أن يختار من أحداث التاريخ ما يشاء موضوعاً للمسرحيات  
ذلك لأننا نقدر أنه مهما استمار من وقائع التاريخ وشخصه فإن البون سيظل

---

(١) البرم : الأثيم ، والفتار ربح اللحم المشوى

(٢) الأيم : المرأة التى تفقد زوجها .



شاسعا دائما بين الوثيقة التاريخية وبين الأثر الفني ، وأن موهبة الفنان هي في الارتفاع بالواقع إلى مستوى الفن عن طريق قدرة الشاعر الفنية التي تستطيع أن تضع كل هذه الأحداث في شبكة متكاملة متماسكة ، وأن تدمج فيها الحياة وتجعل من مضمونها مغزى عاما يعطيك مفهوم الشاعر للحياة ، وللشخص الذي يرسم ويعيشها من الماضي متممصة هذا المفهوم ومشخصة لهذه المعاني الجديدة التي يريدتها الشاعر . فالأمير الدانمركي هاملت أمير قديم ولكنه في التاريخ شيء وعند شيكسبير شيء آخر . قد تكون القصة بأحداثها ووقائعها قديمة ولكن العبرة ليست في أحداث القصة بل بما ينفث فيها الشاعر أو القصاص من روح ، وبما يخلق فيها من شخص . ولقد عرفت من قبل أساطير اليونان القديمة كانت موضوعا لدراسة عشرات المؤلفين والشعراء عبر العصور والقرون . لم يعترض أحد على أن يشترك الشعراء في تناول أسطورة واحدة كأسطورة أوديب التي مر الحديث عنها ذلك أن الموضوع في الشعر لا يزن عند النقد الأدبي جناح بعوضة ، أما الذي يزن كل شيء عند الناقد الأدبي هو ما يراه على الأثر الفني من ملامح جديدة ، وما يستنبطه فيه من مشاعر ومفاهيم تختلف عن مفاهيم غيره باعتباره ذاتا منفردة لا يمكن أن تتشابه مع غيرها ولا أن تكون نسخة مكرره من ذات أخرى ، لأننا لسنا قوالب طوب .

ومن ثم فحين عندما نحكم على نجاح شوقي أو فشله في مجنون ليلي فإن يكون حكمنا قائما على موضوع المسرحية وعلى ما اختاره من وقائع هذه المسرحية . بل على طريقة تناوله لوقائع مسرحيته ولشخص هذه المسرحية . وبعد فكيف عرض شوقي لهذه الوقائع التي اقتبسها من القديم ؟ وما هي خطوطه الجديدة التي يريدنا أن نقف عندها لتبين قسما هذا الكائن الأدبي أو قل هذا الأثر الفني :

### عرض وتحليل :

يرتفع الستار في الفصل الأول فيظهر حى ليلي وخيام بنى عامر ، وأمام الخيام فتيات وفتيان من الحى يسمرون ثم تدخل ليلي ومعهما ابن ذريح فتقدمه للسامريين من أبناء الحى . فيحتفى به الحاضرون ، ثم تنشأ مناقشة عن أخبار يثرب وكيف تختلف أخبار البادية وحياتها عن أخبار الحضر وحياتها ، ثم ينتقل الحديث إلى قيس ، ويظهر لك أن ابن ذريح مهم بأمر قيس فتبدى ليلي الحديث عناية وتعرض على ابن ذريح حقيقة مشكلتها فى تحبسه ولكنها لا تستطيع أن تزوج به لأنها بين أمرين كلاهما مر :

أنا بين اثنتين كاتهما النار . فلا تلحنى ولكن أعنى بين حرصى على قداسة عرضى . واحتفاظى بمن أحب وضئى صنت منذ الحداثة الحب جسدى . وهو مستمتر الهوى لم يصنى قد تغنى بأيلة الغيل ، ماذا . كان بالغيل بين قيس وبينى كل ما يئنسنا سلام ورد . بين عين من الرفاق وأذن وتبسمت فى الطريق إليه . ومنفى شأنه وسرت لشأنى

ثم يأتي المشهد الثانى الذى يدور حول قصة النار ، وزيارة قيس لخيام ليلي ملتصقا بالأسباب ، ومتخذاً من النار وسيلة وعذرا للقائها تحت جناح الليل . وفى هذا المشهد يظهر قيس ويليى يتناجيان ، ويضمى على قيس عندما يحترق كره وهو غير آبه لما كان فيه من نجوى ، ويقبل المهدى أبو ليلي فتزيد المشكلة وضوحا فى أذهان المشاهدين وذلك عندما يرون سلوك المهدى نحو قيس ، فهو مشفق عليه محب له ولشعره ولكنه مع ذلك يحذره من أن يعود إلى بيته أو يعاود التحدث فى شأن ليلي أو يردد ذلك فى شعر يرويه الناس فى البادية .

وهذا الفصل يعتبر تمهيدا ناجحا ، فقد قدم للمشكلة وحاول أن يعطى

شيئا من الأساس الذى سينبنى عليه الصراع ، كما استطاع أن يقدم لنا الشخصيات الرئيسية ، وقد سار فيه الحوار مع الحركة سيرا يجعل الجمهور يلمس الألفة ويتعقبها فى اهتمام ، ولم يطل شوقى فى هذا التمهيد وإنما اختصر الطريق وكان مباشرا فى عرض المشكلة . وقد نجح شوقى فى استغلال قصة النار فى إبراز عواطف الحب المتأججة فى صدر قيس كما استطاع حواراه مع ليلى فى المناجاة أن يكون قويا ومناسبا للوقف ، وقادرا على إعطاء هذا الجو الذى نعرفه للحب العذرى العفيف فى البادية فى ذلك الزمن دون الإخلال بمقتضيات المسرح فهو حوار مباشر سريع قادر على الإيحاء بالشعر القريب من لغة الحياة .

ليلى

قيس

قيس

ليلى بجانبي . كل شيء إذن حضر

ليلى

جمعتنا فأحسنيت . ساعة تفضل العمر

قيس

أتجدين ؟

ليلى

ما فـؤا . دى حديد ولا حجر

لك قلب فسله يا . قيس ينبئك بالخبر

قد تحملت فى الهوى . فرق ما يحمل البشر

قيس

لست ليلاى درايا . كيف أشكو وأنفجر

أشرح الشوق كله . أم من الشوق اختصر

### ليلى

نبئني قيس ما الذى . . لك فى اليد من وطر ؟  
لك فيها قصائد . . جاوزتها إلى الحضر  
كل شيء لقيته . . صفت فى جيده الدرر  
أترى قد سلوتنا . . وعشقت الميا الآخر ؟

### قيس

غرت ليلى من الميا . . والميا منك لم تغر  
حبيب اليد أنها . . بك مصبوغة الصور  
لست كالزيد لا ولا . . قمر اليد كالقمر  
ليلى ( وقد رأت النار تكاد تصل إلى كم قيس )

ويح عيني ما أرى

### قيس ؟

### قيس

### ليلى

ليلى ( مشفقة )

خذ الحذر !

قيس ( غير آبه إلا لما كان فيه من نجوى )

رب فجر سألته . . هل تنفست فى السحر  
ورياح حسبتها . . جررت ذيلك العطر  
وغزال جفونه . . سرقت عينك الحور

ليلى

اطرح النار يافتى .: أنت غاد على خطر  
لهب النار قيس فى .: كك الأيسن انتشر  
قيس ( مستهراً بعد أن رى النار من يده )  
وذئـاب أرق يا .: ليل من أهلك الغير  
أنست بي ومرغت .: فى يدى النـاب والظفر

ليلى

ويح قيس تحرقت .: راحتاه وما شعر  
قيس

أنت أججت فى الحشى .: لاعج الشوق فاستعر  
ثم تخشين جمرة .: تأكل الجلد والشعر  
( يترنح قيس فى موقفه وتظهر عليه بوادر الإغماء )

فأنت ترى أن الحوار الذى جرى فى المناجاة السابقة بين قيس وليلى  
حوار حافظ على نظام الشعر العربى فى أوزانه وقوافيه ، ولكنه مع ذلك  
استطاع أن يقترب من لغة الحياة اقتراباً يجعلك لا تحس بالوزن والقافية ، ولا  
نظام القصيدة العربية . بل هو قادر على أن يجعلك تندمج وتنسى أنك تستمع  
إلى شعر يخضع لقالب خاص ، وقد نشأ ذلك فيما نعتقد من قدرة الكاتب على  
تمثيل الموقف فى غير تكلف أو التواء ، كما استطاعت موسيقى شوقى أو قل براعة  
شوقى فى سيطرته على العنصر الموسيقى فى الشعر وقدرته على استخدامه والتأثير

به ، استطاعت هذه البراعة أن تنسيك هي الأخرى أنك أمام شعر مرزوق مقفى ، على أن نسيانك لهذا الشعر لم يفقده قيمته الفنية التى لا بد وأن تعمل عملها وأن تؤدى وظيفتها فى المسرحية الشعرية . فـ عنصر الشعر ، وإن اقترب من لغة الحياة لا يحوز له أن ينسى واجبه الأول الذى هو رفع الإحساس إلى مستوى الموسيقى ، لأنه عندئذ بمثابة العدسة المكبرة أو المركزة التى تعمل على بلورة الموقف وتركيزه عن طريق التصوير الشعرى من ناحية وعن طريق الموسيقى من ناحية أخرى . والشعر المسرحى الجيد هو الذى لا يشرك أثناء قراءته أو سماعه بهذين العنصرين ، وإنما ينساب إليك بتأثيرهما مع الموقف الدرامى انسياباً طبيعياً .

ولستأ نريد أن نزعـم بأن الحوار الشعرى عند شوقى فى هذه المسرحية كان كله بهذا المستوى ، فالحديث عن الحوار فى المسرحية الشعرية موضوع جدير بأن نفرد له بحثاً منفصلاً وهو عند شوقى كذلك جدير بالدراسة والاهتمام ، ولستأنا مع اعترافنا بما فى حوار شوقى الشعرى من نقص ترجع أهم أسبابه إلى اعتماده على عنصر القصيدة فى التأثير أكثر من اعتماده على انسياب الشعر واندماجه مع المواقف الدرامية وانبثاق الأثر من كليهما معاً ، نقول مع اعترافنا بهذا العيب فإننا نريد أن نسجل هنا أن شوقى قد استطاع فى بعض مواقف مسرحيته أن ينجح فى التوفيق بين الحوار وبين المواقف التى يعبر عنها هذا الحوار . ونجاحه هذا ناشئ ، على رغم خبراته المسرحية المحدودة من إحساسه باللغة وبراعته فى السيطرة على العنصر الموسيقى فيها . وليس أدل على ذلك من أن جميع من حاولوا علاج مشكلة الحوار الشعرى فى المسرحية ، والذين مايزالون يبحثون عن خير الأساليب وأصاحبها للشعر المسرحى قد استفادوا من تجربة شوقى بل وسوف يستفيدون أشياء وننتقل إلى الفصل الثانى من المسرحية فنرى شوقى منذ البداية يلجأ إلى عنصر الغناء محاولاً أن يجد فيه وسيلة من وسائل التعبير التى قد تغنيه عن الإطالة

أو قد توفر عليه استطرادا هو في غنى عنه وعلى الأخص في المجال المسرحي الذي يحتاج إلى تركيز ، فظن أنه بهذه المقطوعات الغنائية التي يطالمتها بها في بداية هذا الفصل ، ظن أنه قد يستطيع أن يعطينا عن طريق الرمز بالغناء ما يوفر عليه الإطالة في العرض ويقتصر الطريق إلى المشكلة الرئيسية .

وهذه الوسيلة كان من الممكن قبولها لو لم تزدحهم هذه الأناشيد ازدحاما يجعلنا نقنعه إلى وجودها ، ونذكر بالشاعر وكأنه قد تكلف الاعتماد عليهم ، وأثر التهميد بالغناء لأنه أيسر عليه وأقرب منا لا من الحوار العادي .

فترى في النشيديين الأوائلين جماعتين من الأطفال ، واحدة منهما تدمح قيسا وتشيد بشعره ، والأخرى تدممه وتحتقر مساهمته . يريد شوقي أن يوضح بذلك موقفين متناقضين لعرب البادية ، أحدهما ناظم على قيس يطالب بإهدار دمه لأنه شهر بليلى وانتكح الحرمات بما أشاع من قصص عن ليلى في الفلوات . والآخر يشيد بقيس وبليلى ، ويسمى الأول هزار الربوات ، والثانية أعف الفتيات .

ونحن نعرف السبب الذي دعا شوقي إلى هذه الوسيلة ، إنه يريد أن يعطيك رأى الجماعتين مثلا أو مجسدا على المسرح . وكان من الممكن قبول هذا لولا أن الكاتب لم يلبث إلا قليلا حتى فاجأنا بغناء ثالث ورابع تنشدهما قافلتان تسيران في الصحراء ، وتردد الأولى هذا الغناء الديني السياسي الذي ينشده الحادى في قافلة متجهة إلى يثرب ، وتتغنى بالحسين بن على ذاكرة فضله داعية له ولأنصاره . وتردد الأخرى نشيدا آخر يتغنى بحب ليلى ، ويذكر ما بينهما وبين قيس ثم يرد اسم ليلى في النشيد فيصحو قيس من إغماءته على صوت هذا الحادى يغنى بإيلاه . ثم يقابل ابن عوف ويسأله قيس أن يتوسط له لدى ليلى فيقبل ابن عوف .

وعندنا أن هذا الغناء الكثير في بداية هذا الفصل أقرب ما يكون إلى الحشو، ونحن لا نرفض الغناء في المسرحية الشعرية، وإنما نرفض ألا يكون متصلا اتصالا مباشرا بجوهر الحدث، وألا يكون بهذا الزحام الذي رأيناه في مطلع هذا الفصل. وإذا أنت فتمتت عن مغزى هذا الغناء، فلن تجد له أى اتصال بالموضوع الأساسى اللهم إلا هذه الصلة الواهية في أنه استطاع أن يوقظ قيسا من إغماءه عندما سدد هذا الأخير اسم صاحبه تنغى به هذه القافلة المسارة في الصحراء. وهذه النزعة الغنائية إن لم يكن لها المدلول الحى الأمين صرفت المؤلف عن الموضوع واضعفت من التطور المباشر نحو خط الفعل الرئيسى.

عل أننا يجب أن نذكر، قبل أن نترك هذا الفصل إلى غيره، أن شوقي قد وفق في نهايته توفيقه في نهاية الفصل الأول - وذلك بما أشاعه من عناصر الحركة والإثارة عقب مقابلة ابن عوف لقيس، وما بعثته هذه المقابلة من مفاجأة سارة إلى نفس قيس ظهرت في عبارات مباشرة ونافذة، وفي لغة سيطر فيها الموقف على الشعر والغناء.

لا تكثب، وتعال يا قيس استرح . . مما تكابد في الهوى وتلاقى

قيس

هل أنت آس يا أمير جراحى . . أم أنت من سحر الصبابة راقى ؟

ابن عوف

بل من روائك قيس من زمن مضى . . لم أخل قيس عليك من إشفاق

قيس

قل للخليفة يا ابن عوف في غد . . من ذا أباح له دم العشاق

هدرت حكومته دمي فتجرشت . بدم على سيف الجفون مراق



## أبن عوف

أرضيتنى عند الخليفة شافعا

يا قيس ؟

لا والواحد الخلاق

بل عند ليلى فامض فاشفع لى لدى . . . ليلى وناشد قلبها أشـراق  
جئها فذكرها الهود وحفظها . . . واذكر لها عهدى وصف ميثاق  
ليلى إذا هى أقبلت حقنت دى . . . كرمًا ، ونفكت يا أمير وثاق

أبن عوف

الآن قيس اذهب فبدل حلة . . . وترد غير ثيابك الاخلاق  
فالصبح تدخل حى ليلى قيس فى . . . ركبى وبين بطاقتى ورفاقى

قيس إلى زياد

أسمعت ما قال الأمير ؟ زياد ، طر . . . نحو الحمى بجناحى المشتاق  
أذهب وسل أوى أعز ملابسى . . . من كل شامى وكل عراق  
واذكر لها فضل الأمير ، ولم تزل . . . نعم الأمير قلائد الاعناق  
( يسير زياد نحو الحى بينما يتمسح قيس بأبن عوف كالطفل )

شكرا لصنـدك يا أمير . . . ودمت مقصود الرحاب  
عجل أمير . . . . .

( ابن عوف ضاحكا ) : بل انتظر . . . أنسيت يا قيس الثياب

قيس

من مبلغ أى الحزينة أن عقلى اليوم ثاب  
ومن البشير إليك يا . . . ليلى بقيس فى الركاب  
اليوم أهلا بالحيا . . . ة ومرحبا بك يا شباب

ثم يأتى الفصل الثالث ، وهو فصل له أهميته لما يرى فيه من أحداث هامة تبرز المشكلة أمام المشاهدين وتعقدتها ، ثم تحركها نحو المأساة ففيه من عناصر الإثارة الشيء الكثير ، فقد نجح في جذب اهتمام المشاهدين ، وفي تعليمهم بالآزمة الكبرى ، فعندما يصل ركب ابن عوف ومعه قيس إلى حى بنى عامر يوشك قيس أن يضمن عليه ولكنه يتشجع ويسعى قوم إلى التهجيم على قيس ، غير أن المهدي أبا ليلي يتدخل ويصرف القوم عن قيس ، ثم يمتلىء المسرح بهذا الصراع المادى الذى يتمثل فى الخطباء الذين اعتلوا المنابر يريدون الحط من قدر قيس واستباحة دمه ، وينتهى هذا الصراع بأن يكشف منازل وهو غريم قيس فى حب ليلي عن خبيثة نفسه ، وعما يضمه نحو قيس من حقد وغيره ، فيبارزه زياد خلف المسرح ، ثم يموت بعدها منازل وينتهى هذا المشهد ليظهر مشهد آخر يحاول فيه ابن عوف أن يؤدى المهمة التى جاء من أجلها ، وأن يحقق لقيس ما وعده به من التوسط له لدى المهدي أو لدى ليلي . ويشرع ابن عوف فى مواجهة المهدي بالامر ، فيترك المهدي الامر لليلى فلا تفكر ليلي طويلا فى هذا الامر ، بل ترفض وتقبل الزواج من ورد الذى كان قد جاءها خاطبا . وينصرف قيس مخيبا قد اعتراه أو أوشك من جنون.

وينتهى الفصل بهذا الصراع النفسى السريع الذى تعانى به ليلي حين تنسدم على التسرع فى رفض قيس .

وعلى الرغم مما فى هذا الفصل من حركة دائبة ، وعلى الرغم مما أداه من إثارة لعواطف الجمهور فإن فى بعض نواحيه ضعفا ظاهرا ، فقد بالغ شوقي فى هذا الصراع المادى الذى يطالعك فى أول هذا المشهد ، والذى يتمثل فى خطب الخطباء من بنى عامر والذى ينتهى بقتل منازل قتلا يبدو مفتلا إذا قدرنا كيف قتل على هذه الصورة بين قومه وقبيلته دون أن تقام لذلك ضجة خطيرة بين الحى ، ودون

أن يشير المؤلف إلى ما يقنعنا بالضرورة التي انتهت حياة هذه الشخصية .

والعلك تلاحظ كذلك أن شوقي قد اختصر في نهاية هذا الفصل الصراع النفسى الذى كان لابد أن تمانيه ليلى في مثل هذا الموقف، وذلك عندما عرض عليها البت في أمر زواجها من قيس . كنا نتوقع صراعا أعنف من الذى قدمه إلينا شوقي ، كنا ننتظر نفسا تتمزق بين عاطفتين جارفتين ، وكنا نحب أن نشهد آثارا حية لهذا الصراع ، آثارا مجسدة على المسرح . فقد كان مثل هذا الصراع فى الحقيقة جوهريا لأنه الفاصل والموجه للبأساة ، فلمنا نستطيع أن نفتنع بضرورة رفض ليلى لقيس إلا إذا كان هذا الرفض أمرا لا مفسر منه ، وتحقيق ذلك لا يكون بأن تأخذ ليلى قرارها هكذا فى لحظة خاطفة ، وإذا صح أنها اتخذت قرارها فى لحظة خاطفة ، فما كان يجوز أن يكون أثر هذا القرار فى نفسها سريعا هو الآخر وخاطفا ، كنا نتوقع أن تبرز لنا ليلى اتخاذها لهذا القرار فى شكل صراع نفسى أعمق وأغزر وأكثر إيجاء وتعبرا من هذا الذى رأيناه ، وألا تكون الأحداث وحدها هى المعبرة عن هذا الصراع ، وإنما نريد أن يكون ما يعتلج فى صدر هذه الشخصية الإنسانية التى تتعذب فعلا بازرا واضحا هو الآخر .

ثم يفاجئنا الفصل الرابع بمنظر من مناظر الجن فى الصحراء يقابلهم قيس ، وهو هائم على وجهه ، ومن بين هؤلاء الجن الأموى شيطان قيس . فينشأ بين قيس وبين هؤلاء حديث ، ويحيط به الجن من كل جانب ، ثم يسأل قيس شيطانه عن ديار بنى ثقيف التى تسكنها ليلى فيهديه شيطانه إليها . ثم يلتقى قيس بليلى بعد أن يهتدى إلى مكانها ، وبعد أن يقابل وردا زوجها الذى يحسن استقبال قيس ويمهد لهذا اللقاء . وبعد لحظات من لقاء قيس بليلى نرى قيسا وهو يحاول الفرار بليلى التى ترفض رغم حبها له ، فيثور قيس ويهجرها

وتعتقد الأمور من جديد ، ويشتد يأس ليلي وحزنها ، ويقوى صراعها النفسى ويشتد ثم تحدث المأساة من وراء الستار فتموت ليلي كمدا وحرمانا .

ولقد كان أمام شوقى فى هذا الفصل مجال كبير لعرض الصراع النفسى وتحليله ، ولكنه يؤثر أن يمر على ذلك مروراً سريعاً غير آبه لما يمكن أن يحدثه مثل هذا الصراع من تأثير ، كما أنه استعان فى بداية هذا الفصل بمؤثرات أسطورية قديمة عندما عرض علينا مشهد الجن ، وعندما أصر على أن يجعل شيطان الشاعر مسألة مجسدة ، وللرمز بالأساطير مكان فى المسرحية الشعرية لو أنه أحسن استخدامه ، وجاء من أجل تحقيق غرض أساسى يمت للحدث الاصلى بقرابة وثيقة أكيدة . أضف إلى هذا أن الجن كما قلنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب شخصيات مسرحية رديئة يصعب ظهورها على المسرح ، ويتلافى المخرجون المحدثون الآن إبرازها . كما أن القارئ كثيراً ما تساءل عن الصلة بين موضوع المأساة وبين هذا الحديث الذى أجراه المؤلف عن السنة الجن عند ظهورهم ، وعن قصة سليمان . وكل هذه أشياء خارجية عن جوهر الحدث الاصلى ، ومن شأنها ، عندما نشغل بها ، أن تصرفنا عن جوهر المأساة ، وعن نواحي العمق الإنسانى فى صراع شخصياتها . وحيداً لو كان المؤلف قد أخلص لهذا الصراع الإنسانى ، وترك الاهتمام بالنواحي الأخرى .

أما الفصل الخامس فإنه يبرز مصرع قيس ، ويرينا على أى وجهه سيتم تحقيق مصير البطل المحتوم . فيفتح الستار فى هذا الفصل عن قبر ليلي على سفح جبل التوباد فى طريق عام ، ويرى بعض القوم يهيلون التراب على القبر ، ويرى المهدى وورد وبعض فتيان الحى ، وجميعهم باك حزين ، ويظهر منظر العزاء ، قوم منصرفون وقوم معزون ، ثم يقبل الغريزى وابن سعيد وأمين وسعد ويثيرون فى حديثهم عن موت ليلي . . . ويغنى الغريزى نشيد المراثى ، ثم يقبل قيس ويقابله

بشر فيعزيه هذا الأخير ، ويفاجأ قيس بالنبأ ، فيغمى عليه عند قبر ليلي ، ويبكيها ، ويرثي ليلي ثم يحتضر عند القبر ويموت .

وعندنا أن هذا الفصل أكثر الفصول ضعفاً ، وذلك لأسباب كثيرة وأهمها هذا الموت المفتعل الرمزي الذي انتهى إليه قيس ، الأمر الذي يضطر فيه مثل الشخصية أن يبذل جهوداً جبارة حتى يقنع الجمهور أن موته قد جاء طبيعياً ومقبولاً ، والذي يضطر فيه مخرج الرواية أن يظهر لك قيساً ، حتى وقبل معرفته نبأ الموت موت ليلي ، يظهر لك قيساً شخصية محطمة منهارة لم يعد يربطها بالحياة غير خيط رفيع جداً حتى يتيسر لمشاهد المأساة أن يقتنع بموت قيس ، وإلا ، فإننا لو اعتمدنا على شوقي وحده لما أستطعنا أن نرضى في بساطة عن هذه النهاية المبتورة المفتعلة.

أضف إلى هذا أن شوقي قد اعتمد في هذا الفصل أكثر من أى فصل آخر على عنصرى الغناء والتقصيدة الشعرية ، وهى هنا مؤثرات تكاد تكون خارجية . فقد أثر أن يشيع جواً من الحزن ومن رهبة الموت في بداية هذا الفصل فلم يجد من وسيلة غير هذا الذئيد الذى غناه الغريض ، وغير هذه القصائد الطويلة التى تحدث فيها الشاعر عن الموت وعن القبر . وهى قصائد قد تكون جيدة من الناحية الفنية ، وهى من غير شك ناجحة في قدرتها التعبيرية والغنائية . غير أن الاعتماد على مثل هذه المؤثرات وحدها مسألة تخرجنا عن جوهر الشئ وأصله ، فلفن المسرحى طاقته وخامته وجوانبه التى يعنى بها أكثر من غيرها ، وأدواته التى هى أولى بالاستخدام من أدوات فنون القول الأخرى كالتقصيدة أو الأغنية . على أن الشئ الذى يجب أن نذكره في نهاية هذا التحليل أن شوقي قد سجل تطوراً فنياً في هذه المسرحية إذا قيست بالمسرحية التى سبقتها وهى

مسرحية « مصرع كليوباترة » ويظهر ذلك التطور الفني في هذه المسرحية في بعض نواح ؛ منها تقسيمه الفصول ، وقدرته على إثارة الحركة ، واجتذاب الجمهور . على أننا مازلنا رغم هذا التطور الفني نعاني في هذه المسرحية من تجربة المؤلف المحدودة وعدم قدرته على عرض الأزيمة والتطور معها نحو المأساة تطورا يحقق الحتمية والضرورة ويوقفنا موقف المقتنعين أمام نهاية لامفر منها ، كما نعاني كذلك من فتور شخصيات المسرحية وعدم توافر التعقيد الفني والعمق الإنساني اللذين نلشدهما دائما في شخصيات المآسى الشعرية الخالدة .

#### شخصيات المسرحية :

ويجربنا ذلك إلى الحديث عن شخصيات المسرحية وعن الأسباب التي جعلت بعض شخصيات هذه المسرحية تأسف بالضعف وتوصف بأنها لم تبلغ من نفس الكاتب التعقيد الفني والعمق الإنساني المثلثود . السبب في اعتقادنا يرجع إلى أن شخصية كشخصية قيس قد أحاطها المؤلف بكثير من الحوادث التي أخرجت الشخصية إلى نطاق الضعف المسرحي وجعلتها تظهر غير منسجمة ، بل قد تبدو أحيانا لعين القارئ شخصية مستحيلة وذلك لما يعترها من شذوذ ولما يتورط فيه المؤلف من مبالغة عندما يغلو في تصوير هذه الشخصية فيخلع عليها هذه السمات الغريبة التي تجعل قيسا يظهر في صورة العاشق المتهاافت المنهار الذي يصيبه الاغماء بين لحظة وأخرى ، وعند أيسر الصدمات ، ونحن لا ننكر على بطل من الأبطال أن يكون شخصية ضعيفة النفس منهارة ولكننا نعتب على الكاتب أن يكون هذا الأنهار غير مدعم على أسس نفسية واجتماعية واضحة التأثير في الشخصية ، وألا يكون ذلك التدمير في الشخصية نتيجة حتمية لما وقعت تحت تأثيره من صدمات وألا يكون الصراع النفسي من

النضج والوضوح بحيث يؤدي إلى هذا الضعف الذي يريد الكاتب أن يعالجه . أما أن يجعل شوقي هذه العناصر الغريبة الشاذة وحدها محور الشخصية بطله المسرحية فهذا مالا نوافقه عليه .

وسبب آخر من الأسباب التي جعلت قيسا يخرج إلى هذا النطاق المسرحي المحدود أن شوقي قد اعتمد في تصوير نموذج البشري وإبراز ملامح هذا النموذج على الجانب السطحي ، أو قل الجانب الخارجي . فقد اهتم شوقي بناحية النبوغ الشعري في بطل مسرحيته ، وجعل النبوغ عنده يتركز في عبقريته الشعرية دون أن تتصل هذه العبقرية الشعرية بمأساة البطل ، فليس ثمة صراع واضح بين هذه العبقرية الشعرية وبين مجتمع الشاعر أو حياته . وبمعنى آخر لم تكن عبقرية الشاعر الشعرية سببا في تعقيد أزمته وفي الوصول بالبطل إلى هذه النهاية المحتومة .

أما شخصية ليلى فكانت أقرب إلى السلامة والصحة من شخصية قيس ، فلم تكن ليلى كما جن قيس ، ولم تصب بإغماء عند كل صغيرة وكبيرة كما كان يصاب قيس ولم تشرد في البادية هذا التشريد ، وإنما اتخذ لها المؤلف موقفا معتدلا بنصف الشيء فهي عاشقة يقف أمامها عائق قوى من التقاليد التي تحرص عليها حرصا على جنبها ، ويظهر منها هذا الصراع في التردد بين عاطفتها ، فأحيانا تنسى تقاليد مجتمعها ، وتخلص الهوى لقيس ، وأحيانا تنغمس في جو الأسرة والتبعية ويتيقظ في نفسها شعور قوى بالحرص على التقاليد فيقتال عنها أحيانا :

ليلى على دين قيس . . . فحيث مال تميل

وكل ما سر قيسا . . . فعند ليلى جميل

وتقول فى مناسبة أخرى :

« ... لأنه منى القلب أو منتهى شغله »

« ولكن أترضى حجابى يزال وتمشى الظنون على سدله »

« ويمشى أبى فيغض الجبين وينظر فى الأرض من ذله »

وتصحو أحياناً على الحقيقة المؤلة ، حقيقة الصراع التى تعانیه ، ويعانیه

قيس معها فتقول:

كلانا قيس مذبوح .: قتييل الائب والائم

طعينان يسكين .: من العادة والوهم

وقد يبرز الصراع النفسى عندها فى بعض لحظات ، وتنازعها عرامل

متضاربة عندما تصطدم عندها العاطفتان فتقول:

رباه ما ذا قلت ؟ ماذا كان من .: شأن الأمير الاريحى وشانى ؟

فى موقف كان ابن عوف محسناً .: فيه ، وكنت قليلة الإحسان

قالوا : أنظرى ما تحكين ، فليتنى .: أبصرت رشدى أو ملكت عنانى

ما زلت أهذى بالسواوس ساعة .: حتى قتلت اثنين بالهذيان

أما شخصية المهدى فى الشخصية التى برز فيها عنصر التكامل واضحا ، فلم

تستبد بها صرامة البدو والتعصب لتقاليد قومه تعصباً يجرده من عاطفته الإنسانية

ومن إشفاقه الطبعى لموقف ابنته ، فبينما تراه محافظاً على التقاليد مقدرراً

لإلزاماته نحو مجتمعه تراه فى الوقت ذاته محباً لابنته ولقيس مراعيماً لما يقعان

تحت تأثيره من العذاب والائم ، ويتمنى لو كان بيده أن يحقق لابنته ما تصبو

إليه نفسها ، ويكره أن يورطها فى أمر قد يعذبها أو يشق عليها:

أأظم ليلى ؟ معاذ الحنان .: متى جار شيخ على طفله



كما أنه لم يستطع أن يخفى حبه لقيس وعطفه عليه على رغم ما قد يبدو من صرامته أحيانا فتراه في الفصل الأول متعاطفا معه ، يتلطف إليه ، يحب شعره ولكنه يخشى منه أن يخذل عرضه أو يبلط سمعة ابنته فيقول له :

أبا المهدي عوفيت . . . ويا هورك في عمرك

أراني شعرك الويل . . . وما أروى سوى شعرك

كما لذ على السكره . . . كلام الله للشرك

ويقف من قيس موقفاً كريماً عندما يحاول بعض قومه أن يفتكوا به أو يقتلوه فيقول :

لا — دم قيس لا نقر به . . . يكفيه منا أننا نخيبه

ونصرف إلا مير عما يطلبه

على أننا نعود فنقول إن تصوير شوقي لشخصيات مسرحيته كان كما قلنا ، وبصفة عامة تصويرا بسيطاً لا يبلغ حد التعمق والتحليل والدراسة لنماذج بشرية تجعل لشخص مسرحيته نوعاً من التمييز الإنساني بمعنى أن تخفى كل شخصية وراءها كائناً من نوع خاص يمثل صورة لإنسان يحتفظ بيننا بإنسانية وتظل هذه الصورة حية بملاحمها مستقلة بفرديتها .

ومع ذلك فحسب شوقي بعد كل هذا النقد الذي أجهلناه في هذه الصفحات أن مسرحيته هذه ما تزال حتى اليوم ، على رغم هذه الهنات تلقى نجاحاً على المسرح ، وذلك لأن موضوعها إنساني متصل بتاريخ العرب ، وأن فيها لونا محبباً إلى جمهورنا وأن في شعرها من الموسيقى والتعبير ما يعرض المستمع أو المشاهد عن العمق في التحليل ، والاتساع في تصوير الشخصيات ، والقدرة على السبك الدرامي للأزمة والأحداث .



## مراجع البحث

- ١ — الاغانى — أبو الفرج الاصبهاني .
- ٢ — كتب وشخصيات — سيد قطب .
- ٣ — حديث الأربعاء — الدكتور طه حسين .
- ٤ — محاضرات عن مسرحيات شوقي — الدكتور محمد مندور — معهد الدراسات العربية ١٩٥٥ .
- ٥ — المسرحية الشعرية عند شوقي — محمود حامد شوكت .
- ٦ — الغربال — ميخائيل نعيمة .



## نقد المسرحية<sup>(١)</sup>

لأننى لا أخشى على شباب هذا الجيل من شيء قد در ما أخشى عليه من هذه الموجة الخطيرة التى تسكاد أن تحتاج عقول المعاصرين من شباب هذا الجيل ، تلك الموجة التى انحدرت إلينا عبر البحار من بلاد الغرب ، والتى تختلف فى جوهرها عن موجات أخرى من الفكر أتيج لها أن تمر على بلادنا من قبل فاستطاعت بثرائها وعمقها وارتباطها بالحضارة الإنسانية أن تترك أثرا خلافا فى نفوس المفكرين والمثقفين من بلادنا ، وأن تساعد على تحقيق رسالة الأديب فى الحياة . وما تتطلبه هذه الرسالة من إيمان وتضحية ، ومن صلابة ، وتعينهم على مواجهة تحديات الحياة فى عزم وتصميم .

أما الآن ، فإننا نخاف من تلك الموجة التى ينساب تيارها أحيانا فيغمر عقول الشباب تاركا أثره الهدام فى كل مظاهر الفكر والسلوك . لقد اجتاحت أوروبا المعاصرة موجة من الانحلال حين بدأت تعاني من أزمة فكرية ونفسية تختلف فى حقيقتها وجوهرها عن الأزمات التى مرت بالحضارة الأوروبية فى أزمتها السابقة . فإذا بنا نرى الشباب فى أوروبا اليوم لا يسكاد يؤمن بقيمة أو معنى أو هدف حتى لنسكاد نرى كل فرد من المثقفين يعيش فى عالم منلق تستبد به وبمنفسه عوامل اليأس والانهار والهزيمة ، وشعور بالقلق المبهم المقيم حتى ليكاد هذه الشعور أن يصبح طابعا يميز المرضى شائع ، وكان طبيعيا أن يصاحب هذا الشعور إحساس بعبث الحياة وانعدام الدافع والمسوغ لبذل الجهد والطموح فى عالم قد يباغته الدمار فى أى لحظة .

---

(١) مقدمة كتاب (فى المسرح المعاصر) للأستاذ نبيل فرج .

نعم . قد يساغته الدمار في أى لحظة ، فليس من شك في أن بعض أسباب هذه الأزمة يرجع إلى طبيعة العصر نفسه ، وما مرت به أوروبا من تجارب ، وما عانته من أحداث ، وما خاضت من حروب ، وما حدث لمجتمعاتها من تطور نتيجة للتحويل الصناعى وسيطرة المادة ، وسيادة التفكير العقلى ، والمبالغة في تأليه العلم وتقديسه ، بل وتسخيره في إشعال الحروب ، وخلق جو من التوتر والتنافس المحموم في سباق للتسلح الذرى وغير الذرى .

أقول ليس هناك شىء أخطر ولا أفظع من أن تمتد مرجة هذا اليأس العقيم إلى شبابنا العربى في وقت لا تزال مشكلاتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية بحاجة إلى أقصى الجهود وأخلص الجهود إلى العمل المؤمن الذى يرسى مبادئ الخير والمساواة والعدل ، الذى لا يدخر جهدا ولا وسعا في سبيل البحث عن كافة حاجات الأمة العربية فيليبيا كاملة بجهده وعمله وعقيدته النابعة عن إيمانه العميق برسالة وطنه ومجتمعه في مرحلة هو أحوج ما يكون فيها إلى جهد كل يد وكل عقل وكل قلب .

من أجل ذلك نتمنى أن يتحول كل إنسان في عالمنا العربى ، عاملا أو فلاحا أو تاجرا أو مثقفا إلى إنسان تشع المسؤولية والواجب من سلوكه ووجدانه ومشاعره . يخطو في عمله بدافع من إيمانه الراسخ بحاجات أمته ، لا يلتمس من وراء ذلك منصبا أو جاها أو مشوبة أو زلفى إلى إنسان ، وإنما هو الباعث الإنسانى والوطنى المدفوع بالحب والخير المجردين من النفاق والرياء والوصولية أو الانتهازية .

ولقد فرحت حين التقيت بنيل فرج على هذا الروح المتوثب المتحمس أبدا ، وعلى تلك الشخصية التى تأبى أن تنهزم أمام تيارات عاتية من التحديات كثيرا ما تساقطت أمامها الضحايا مجندة لا ترى من ينتشلها أو يأخذ بيدها . وقليل

من استطاع أن يشق طريقه وسط هذا الزحام والحطام من الجثث بقلب ثابت وصبر عنيد . نعم للأسف قليلون استطاعوا في عصرنا هذا أن يدركوا حقيقة وجودهم وسميتهم واجبههم بالقياس إلى الحياة أولا وإلى المجتمع الذى يعيشون فيه ثانيا . قليلون من كانوا قادرين على رؤية الأشياء والحقائق ، وقليلون من كانت وسيلتهم إلى هذا الإدراك كامنة فى أعماقهم ولا تستطيع أى قوة خارجة عن نفوسهم أن تمدهم ما يمدحه هذا الشعور النابض فى صدورهم .

ومن كان هذا شأنه فلن يرى الشر أبدا شيئا مسيئارا أو مستبدا بالحياة ، فنذ متى استطاع الشر أن يسلب من الحياة جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخير دائما يتأثر الشر ويتبعه . والحياة دائما غلبة لأنها تتدفق كياه النهر الذى لا يمكن أن تعرقه الشواطىء والسدود ، والنهر يمضى برغم هذه الشواطىء وتلك السدود إلى الامام دائما ، بل لعل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنحه القوة والحركة والدفع .

وإذا كانت مح الحياة فشلا يعوق الحياة لما أمكن للإنسان أن يقف على قدميه فحين نرى الطفل الذى يحسو يتعثر فى خطواته ، ويقع المرة بعد الأخرى لا نحاول أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققه من نجاح . فالطفل يكبو ويكبر ومع ذلك فهو سعيد كل السعادة بمحاولاته من أجل الوقوف والصمود والحركة ، وفى أعماقه سرور يتدفق لما يشعر به من صمود أمام عمل قد يبدو له صعبا أو مستحيلا ، والطفل لا يفكر فى كبواته تلك بقدر ما يفكر فى القوة التى تحفظ عليه توازنه . ولعل أكثر الأشياء شبيها تلك الكبوات التى تعترض محاولات الطفل للنهوض ما نلاقه كل يوم من انتكاسات وانهمزات أو ما نصادفه من صعاب أو عقاب . إن مثل هذا لا ينبغى أن يهزمر قلوبنا باليأس والسكند ، بل على النقيض من ذلك ينبغى أن يكون لنا

حافزا على استجماع القوة واستكمال النقص . ومن ثم فإن يأسنا بانعدام المعنى والهدف من الحياة ، وتعاستنا المصاحبة لهذا الإحساس ليست إلا وهما يطفئ الروح ويخوق مسالك التفكير ويسقط الكثيرين من الضحايا في الطريق ، بينما الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا ، والآمال تغرينا ونحن نلتبّعها ويجب أن نلتبّعها لأنها هي عقيدتنا في الحياة ، هي وميض الحق رفيفا وحدها سعادتنا وأمننا وسلامنا .

ولست أباغ إذا قلت إن نبيل فرج من هؤلاء الصفوة من الشباب الذين لم يشاءوا لأنفسهم أن يكونوا ضحايا لهذه التفاهة التي توشك أن تسيطر على العقول فاستطاع بقوة إيمانه وبوضوح الرؤية عنده أن يجر رجله بهزم حتى يخرج من دائرة اللاوعى والغيبوبة إلى عالم الواقع الحى النابض الذى يخوضه عالمنا العربى اليوم وإلى المشكلات التى تلح على جماهيرنا فجعل منها طريقه إلى النضال .

وطريق النضال بالكلمة ليس سهلا ولا هينا ، فالكتابة رياضة أشق من تسلق الجبال ، هذا فوق ما تفرضه مسئولية الكلمة من أعباء ، وما تتطلبه من عزم وجهد حتى تصل إلى القراء فى وقت اختلطت فيه الكلمة النابعة من الفكر الملتزم بتيارات أخرى من الأفكار المتضاربة حتى كادت هذه التيارات أن تضعف من سبل الالتزام أو تعوقه عن الانطلاق .

وواجب صحافتنا اليوم بصحفتها اليومية ، ودورياتها الشهرية والاسبوعية أن تفسح المجال لكل كاتب استطاع أن ينفذ عن كتفه القشور التافهة التى ترسبها حوادث الحياة اليومية . وتتفجر من نفسه الطبيعة الإنسانية الحقّة بكل ما بها من خصوبة وبراء وإبداع ، فنحن بحاجة اليوم إلى ذلك المذهب الذى يعن



في الكشف عن الجوانب الخيرة من الطبيعة البشرية ، و يبرز الدور الهام الذي تقوم به الشعوب في خلق التاريخ وتطوير العلاقات الاجتماعية ، ولا يحصر نفسه في التألف العابر من الأمور أو المبتذل من القيم .

ولذا كانت صحفنا ومجلاتنا وكتبنا بحاجة اليوم إلى هذا الصنف من الكتاب فإن مسرحنا العربي المعاصر أشد فنونا الأدبية حاجة إلى تبني هذه الرسالة الهادفة . ذلك لما للمسرح بحكم طبيعته من قدرة خاصة على الالتحام بال جماهير وعلى تجسيد الفكر وتحريكه ، وعلى الإيحاء به عن طريق عرض صورة نابغة من الحياة تتحرك شخصها أمامنا وتتفاعل .

ولذا كان على كتاب الطليعة في عصرنا الحاضر أن يتناولوا الأحداث القائمة في مجتمعاتنا ، وأن يتتبعوا الواقع اليومي القاسي الذي لم يمح تماما من حياتنا حتى الآن ، هذا الواقع الذي يجب أن نتبعه حتى مصادره الأولى وأن نجث جذوره من أذهان الناس وأرواحهم ، ومن بعض دروب حياتنا الضيقة العفنة . إذا كان على كتاب الطليعة أن يتبعوا هذا كله فإن على كتاب المسرح أن يكونوا أكثر من غيرهم مبادأة ومبادرة في تتبع هذا الواقع القاسي إلى مصادره واجشائه من جذوره ، وانتزاعه من قلوب الناس وعقولهم ، والإيحاء إليهم عن طريق الفن الأصيل بأن العربي على رغم ما يحيط به اليوم من عوامل الهدم ما يزال في القلب والعقل والجسد بحيث يستطيع أن يقهر هذه العوامل ويزيلها من حياته . ففي حياتنا اليوم إلى جانب هذا التيار الهابط ينمو ساطعا نمط من الإنسان يلهمنا التطلع إلى الآمام ، إلى بعثنا الجديد ، إلى اليوم الذي تحتوينا فيه جميعا حياة يسودها الوئام والسلام .

ولذا كانت هذه هي بعض ما تهدف إليه رسالة المسرح الفكرية فإن الفكر وحده لا يستطيع أن يبلغ مراده إلا إذا توافرت له أسباب الفن وعناصره في

عمل مسرحى قادر على النهوض برسالة الفن جنباً إلى جنب مع رسالة المجتمع .  
وعبء هذه الرسالة المزدوجة بحاجة إلى أن تتضافر له الجهود من تثقيف  
وتمليم ، وقراءة ومشاهدة ، وتدريب وتجريب حتى تقوى لدينا وتتأصل ملكة  
هذا الفن ، وحتى يتربى لدى المثقفين عندنا ذوق مسرحى ناضج . فلا بد للكاتب  
المسرحى من جمهور يشاهده ويتذوقه ، ولا بد للكاتب المسرحى من ناقد  
يقومه ويوجهه .

وإذ كنا نحتاج فى عصرنا الحاضر إلى الكاتب المسرحى القادر على إرساء  
أصول هذا الفن حتى يأخذ جمهورنا بالاعتراف به ، والنظر نظرة جادة تساعد  
على ربطه بترائما الأدبى ، فلمنا كذلك بحاجة إلى الناقد المسرحى الذى يحتاج إلى  
أن يزود نفسه بكافة الوسائل التى تستطيع أن تخلق منه أداة صالحة فى تدعيم  
أصول رسالة المسرح الفنية والاجتماعية ، وانتشالها ، بما قد يشوبها من سطحية  
وابتذال . وطبيعى أن هذا كله يحتاج من يندب نفسه لهذا العمل الخطير أن يكون  
على وعى تام بمهمته ووظيفته فى نقد العمل المسرحى .

وكنا يعلم أن العمل المسرحى عمل مركب ، وأن الكاتب المسرحى حين يؤلف  
مسرحيته لا يؤلفها للقراءة وحدها ، وإنما يؤلفها للمشاهدة أيضاً ، ومعنى ذلك  
أن العمل المسرحى لا يتم بمجرد تأليفه ، وإنما يتم فى الواقع والحقيقة بعد إخراجه  
وظهوره على خشبة المسرح ، ومشاهدته من الجماهير .

ومن هنا تنجى عملية النقد التى لا تنتهى بدراسة النص المكتوب وقراءته  
واستيعاب ما فيه من قيم فنية واجتماعية وتحليلها ودراستها ، بل نضيف إلى ذلك  
نقد الإخراج والعرض المسرحى بعد تمام أدائه على خشبة المسرح . وإذن فالنقد  
المسرحى بحاجة إلى إلمام بالكاتب واتجاهاته الفنية والفكرية ، ودراسة العصر  
الذى كتبت فيه المسرحية وما يسود هذا العصر من قيم وتيارات أدبية ، وما

يكون بين هذه التيارات من علاقات بالنواحي السياسية والاجتماعية والثقافية. على أن الناقد لا يستطيع أن يستوفي نظراته للنص المقروء من هذا الجانب وحده ، فلديه غير هذا أشياء ، لديه ما قد يكون من علاقة بين حياة الكاتب وثقافته ونشأته وبين ما يحتويه النص المكتوب ، ولديه أيضا ما عساه أن يكون من علاقة بين هذا النص وبين غيره من أعمال المؤلف كلها . فقد يكون من العسير علينا أحيانا أن نفسر النص تفسيرا مستقلا عن أعمال الكاتب الأخرى . فن الكتاب من يتحول عن اتجاهه ، ومنهم من يواصل اتجاهها واحدا أو موضوعا واحدا في سلسلة من المسرحيات ، كما أن لدارس النص المسرحي أن يتمقب كافة المؤثرات التي أثرت في الكاتب سواء أكانت هذه المؤثرات من صنع جيله أم من صنع الأجيال السابقة ، وهل هو فيها مستوح الفكرة من غيره أو مقتبسها من التاريخ القريب أو البعيد أو خاضع فيها لتأثير فلسفة أو مذهب معينين أو متأثر فيها بأستاذ يؤثره ،

وهكذا نرى أن الرجوع إلى العصر والوقوف على حياة الكاتب ، والإلمام بكل ما كتب ، والدراية بكل المظان التي قد رجوع إليها أو تأثر بها عامل من العوامل الهامة وخطرة أولى في نقد التأليف أو النص المكتوب تعقبها خطوات أخرى تنصب على التكوين الدراسي للمسرحية وطريقة بنائها الفني ، والعناصر التي اعتهدت عليها والتي آل إليها نجاح العمل الفني أو فشله . وأكثر ما يحتاجه الناقد في هذه الناحية هو تدبج حوار المسرحية ولغتها بعين لا ترى ظاهر الشيء وحده ، وإنما ترى ما استخفي وراء الكلمات وما ارتبطت به من دلالات متقصيا كل العناصر الإيحائية المستخدمة على طول المسرحية والتي يحاول المؤلف عادة أن يبرز من خلالها موقفا ، أو يشير قضية ، أو يشير إلى فكرة أو فلسفة ما . ومن هنا وجب على الناقد أن يكون من الفطنة والدراية بالأعمال المسرحية بحيث لا تفوته افتة

أو طريقة أو إشارة أو خداجة إلا ويعرف مصدرها ومدلولها ومهمتها في العمل المسرحي الذي أمامه . على نحو ما فعل الناقد توماس دى كوينسى Thomas De Quincey ( ١٨٥٩ - ٨٨٥ ) في مقاله « الطرق على الباب الخارجى فى مأساة ماكبث » « On Kinocking at the Gate in Macbeth » .

فقد شغل الناقد نفسه سنين طويلة بموضوع الطرق على الباب الخارجى الذى يسمعه المشاهد عقب ارتكاب ماكبث لجريمته مباشرة ، فبعد أن ينتهى ماكبث من قتل دانكن تسمع أصوات طرق عنيفة على الباب الخارجى للقصر .

كان هذا الطرق يبعث إلى نفس الناقد إحساسا غامضا ، ظل وقتا طويلا يشعر بالحيرة لإزاده ولا يجد له تفسيراً فى نفسه ، وكل ما كان يحسه هو أن هذا الطرق كان يعكس عنده شعورا خاصا بالرعب يزيد من إدراكه بعمق الجريمة ويضاعف من انفعاله بها . ولكن لماذا هذا الإحساس ؟ وما علاقته بارتكاب الجريمة ؟

كل هذا لم يكن واضحا فى ذهن الناقد ، فلم يكن لديه التفسير المنطقي أو الفنى الذى يوضح له الإحساس أو يبرره لديه . وظل على هذا الحال فترة طويلة من الزمن إلى أن هيأت له الندوات والمناقشات التى كانت تعقد حول هذه المسائل أن يفتن إلى التفسير الذى ارتاح إليه آخر الأمر ، والذى ضمنه مقاله الذى أشرنا إليه آنفا .

فقد أدرك الناقد أن الطرق على الباب قد أضاف إلى الجريمة عمقا جديدا ، فليس الرعب الذى يحس به النظارة عقب قتل دانكن هو ذلك الرعب الناشئ عن إثارة غريزة البقاء عند الإنسان ، وليس الألم الذى يغمر المشاهد فى تلك اللحظة هو الألم النابع من غيرته على الحياة ، وإشفاقه على الإنسان حين يقتل أمامنا هكذا ببساطة كما تقتل البعوضة ، أو يداس عليه بالأقدام كما تداس النملة . ليس هو الأثر الذى أراد شيكسبير أن يتركه فى نفوسنا ، ولكن الموقف مرتبط بمعان

أبعد من هذا . فالجريمة استطاعت ، للحظة ما ، أن تجعلنا ننقل من عالم الحياة

العادية إلى عالم آخر منفصل إلى حد كبير ، عن المألوف والعادى ، إنها لحظة خرج فيها ما كبت وزوجته عن طبيعتهما العادية إلى طبيعة سيطر فيها الشر عليها سيطرة كاملة ، وكان الشيطان فيهما هو الذى يعمل ، ويعمل وحده . ومن هنا استطاع شيكسبير أن يجعلنا نحس فى لحظة القتل أننا دخلنا عالما مغلقا ومنفصلا عن العالم العادى الذى نعيشه ، وجعل كل مشاعرنا تنحصر فى هذا العالم الذى انفصل تماما وقطع عن تيار الحياة العادية .

على أن هذه الحياة التى عشناها فى هذه اللحظة ، والتى تعد انفصالا تاما عن تيار الحياة العادية لم تستمر طويلا ، فما إن ينتهى ما كبت من قتل دانكن حتى يسمع الطرق على الباب الخارجى ، ويسمع بقوة ، ومعنى هذا أن العالم الذى انفصلنا عنه بارتكاب الجريمة قد بدأ يدب ديبسه من جديد . هذه العودة من عالم الجريمة إلى عالم الواقع هو الذى حمل كل هذه المشاعر التى أحس بها الناقد والذى ضاعف من إحساسه بالجريمة ، وأضاف إليها أبعادا أخرى . وجعلها تبدو أكثر تركيزا وعمقا . ولكن ماذا كانت عودتنا إلى الحياة العادية هو الذى زادنا إحساسنا بمق الجريمة وفظاعتها؟ الموقف تماما أشبه ما يكون بما يحدث لنا عندما نرى أحد أصدقائنا أو أحبابنا يقع أمامنا فاقد التعلق بلا حراك على أثر إغماء أو غيبوبة ، فإننا عند ذلك نظل مذهولين مشدوهين معلقين كل مشاعرنا على الرجل ، بل ومنفصلين عن كل شئ حولنا ، حتى إذا بدأ هذا الرجل يتحرك حركة أو يشفق شهقة ، أو يشير إشارة تنبئ بعودة الحياة العادية إليه ، عند ذلك يزداد إحساسنا بفظاعة ما كان ، بل إننا فى تلك اللحظة بالذات لحظة عودة الحياة إلى هذا الرجل ، نكون أكثر تأثرا بالموقف من أى وقت آخر ، حتى ليكاد بعضنا من فرط التأثر بالموقف أن يذرف دموعه .

كذلك الحال بالقياس إلى جريمة ما كبت ، ففي أثناء الجريمة كنا فى عالم من

الظلام الدامس : حتى إذا تمت بدأ هذا العالم المظلم ينقشع ، فإذا سمعت الطرقات على الباب كانت لإيذاننا بأن رد الفعل قد بدأ ، وأن الشيطان الذى أتم فعلته أخذ يتلاشى ويختفى كما يختفى الشيخ ، وبدأ نبض الحياة يسمع وأخذت ضرباته تتتابع من جديد . وهنا يصل انفعال المشاهد بالحدث إلى ذروته . وعند ذلك يصبح الطرق على الباب وسيلة حية من وسائل التأثير وعنصرا أساسيا يعتمد عليه فى تحليل الجريمة وفهمها .

هذا المثال الذى اقتبسناه من توماس دى كوينسى قادر على أن يضع بين أيدينا حقيقة هامة : وهى أن كل عمل من أعمال الفن العظيمة هو فى الواقع أشبه بالشمس والبحر والنجوم والأزهار ، كاللندى والمطر والعواصف والرياح ، ينبض حين يدرس أن نخضع لدراسته كل إمكاناتنا العقلية والحسية ، مع إيماننا بأن ليس فى كل ظاهرة من هذه الظواهر شئ يمكن أن يكون تافها أو ضئيلا أو غير جدير بالنظر والدراسة . فإننا كلما أمعنا النظر وعمقنا فى الكشف عن النجبايا كلما استطعنا أن نظفر بالمزيد من المعرفة بخصائص الشئ الذى ندرسه ومقوماته ؛ بينما العين الممثلة كثيرا ما تتحجب عنا حقيقة الشئ وتحول بيننا وبين إدراكه إدراكا صحيحا .

وهذا المنهج الذى يقف بنا عند كل طريقة وكل لفظة فى النص المسرحى لايبنى اهتماما بالجزئيات دون الكليات ، وإنما يعنى أن العمل المسرحى كل متكامل وإن أى زفرة يفرها الممثل أو أى حركة يأتيها لها دلالتها التى قد لا تظهر واضحة إذا أنت نظرت إليها وحدها - وإنما يكون لها الأثر والدلالة إذا أنت ضممتها إلى غيرها من الإشارات والتعبيرات حيث تفقدك هذه الجزئيات فى النهاية إلى فهم كلى متكامل عن الأثر الفنى كله .

من أجل هذا وجب على ناقد المسرحية المكتوبة أن يتتبع كذلك الصور

والمجازات ، ففي كل مسرحية لغتها المجازية التي تحتاج منك أن تتبعها لتجمع من خيوطها قسّمات العمل الفني وروحه ومغزاه . ولقد علمنا شيكسبير أن القراءة السطحية العابرة لا تغنى عن فهم المعنى الكلى الذى يريده الشاعر ، وعلمنا صوفوكليس من قبل شيكسبير أن اللغة فى المسرحية أبعاداً أخرى لا تقف بك عند الظاهر القريب بل تحتاج منك إلى استكناه واستبطان الروح الخفية التى تقبع وراء الصور والكلمات على طول العمل المسرحى . ولقد أشرنا فى بحث سابق عن دراسة برنارد زوكس لشخصية أوديب ومأساته عند صوفوكليس ، وعرفنا كيف استفاد الناقد فى تحليل الشخصية ودراستها من الصور المجازية والرمزية . فجميع صور المسرحية واستعاراتها وتشبيهاتها تتآلف فى إعطائنا هذا النموذج الفذ من الإنسان ، حتى إن المعادلة التى تبني عليها مأساة أوديب موجودة فى شكل رمزى فى اسم البطل ، فكلمة أوديب أو المتورم القدم ، هى فى الحقيقة كلمة تؤكد معنى التشويه الذى وسم جسد الملك العظيم ، وهو تشويه حاول أوديب نسيانه ، ولكنه لا يفتأ يعيد إلى الذهن دائماً صورة المنبوذ الذى نفي نفسه من المدينة ومعنى هذا رجوع أوديب إلى أصله .

وإذا رجعنا إلى الشق الثانى من كلمة أوديب وهو كلمة القدم فسنبقى أن هذه الكلمة قد استخدمت على طول المأساة فى عبارات ساخرة قصد بها استرجاع صورة أوديب الثانى إلى الذهن .

وإذا تركنا الشق الثانى من الكلمة ورحنا إلى الشق الأول منها وهو كلمة Oidi بمعنى « متورم » نلاحظ أن كلمة Oida كذلك تساوى بالعربية « أنا أعرف » .

وهذه الكلمة كلمة المعرفة واشتقاقاتها كثيراً ما خرجت من فهم أوديب ، ونحن نلم أن معرفته هى التى جعلته حاكماً على ثيبة والمعرفة هى التى جعلت لإنسان القرن

الخامس قبل الميلاد يصل إلى هذه المكانة التي يرمز لإليها أوديب .

وكلمة Oida بمعنى « أعرف » أو « أنا أعرف » ، تستردد في الرواية بنفس المعنى الساخر الذي ترددت به كلمة « قدم » وأحيانا ما تصل الكلمة في استعمالها إلى أقصى درجات التورية .

وهكذا ترى أن اسم البطل بشقيه قد استخدم في الرواية بطرق إيحائية قصد بها إبراز العلاقة التي تربط بين أوديب الطفل ابن لايوس المتورم القدم والمنبوذ وبين أوديب الحاكم المطلق والعارف بكل شيء (١) .

ولإذا انتقلنا من صوفوكليس إلى شيكسبير فكثيرا ما نرى مجموعة من الصور المجازية ذات الدلالات الخاصة تسود المسرحية بأسرها ، ومن مجموعها نستطيع أن نقف على نوع من التجسيد المحسوس للغمزى العام الذي تبنى عليه الرواية وتهدف إليه في النهاية .

ففي مسرحية هاملت مثلنا نجد أن الصور كلها مشتقة من موضوع العلة أو السقام ، وهي تعبر عن المرض الذي أصاب نفس هاملت والعلة التي نزلت بالمملكة ممقتل أبيه ، وفي ما كبت فضلا عن صور الظلام والدماء التي تغلب على المسرحية نلاحظ صورة رجل يرتدى ثيابا ليست ملكة فهي فضفاضة واسعة لا تلائمها . وهي ليست إلا صورة مركزة لأوقف « ما كبت » الذي اختلس العرش من الملك بعد قتله . ولم يكن كفتا له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التي تفترس غيرها ، وهي تعبير عن طبيعة البشر الذي يسود عالم المسرحية ، وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية

---

(١) أنظر تحليل برنارد نوكنس لأساة أوديب ص ٧٤ وما بعدها .



والإنسانية فيه ، وتعكس ناموس الغابة التي يتميز به مجتدهما. (١)

وهكذا ترى أن في كثير من المسرحيات جوار رمزيا أو خياليا يشع منه إحساس واحد مهيمن مع طول المسرحية ، وينتج من هذا الإحساس ، شخص المسرحية على نحو طبيعي ، وهذا العالم الشعري أو الرمزي أو الخيالي تتحرك فيه الشخص كمثل تتحرك نحن في عالمنا الطبيعي .

وإذا تركنا الصور وما ترمز به أحيانا من رموز وما توحى به من أجواء نفسية خاصة أو ما تنشره من إحساس واحد مهيمن على طول المسرحية رأينا أن كثيرا ما يرجع الفضل للغة والحوار في الكشف عن اتجاه الكاتب . سواء أكان هذا الاتجاه رمزيا شعريا أم واقعيا ، ويحرفنا هذا إلى البحث عن أنسب الأساليب ، وأكثرها ملاءمة للموضوع الذي يتحدث فيه الكاتب ، فالمتفق عليه أن الشعر كان أصلح الأساليب لموضوعات المأسى القديمة ، ولكن إذا جاز أن يصلح للمأسى فهو من غير شك أقل صلاحية للكوميديا ، ذلك أن العالم الذي تتحرك فيه الكوميديا تسيره التقاليد الاجتماعية ، أما العالم الذي تتحرك فيه التراجيديات فتسيره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف ولا تتغير .

كذلك تختلف لغة المسرحيات التي تتناول موضوعات كونية أو فلسفية أو فكرية كالصراع بين الإنسان والقدر أو بين الإنسان والقوانين العليا ، عن لغة المسرحيات التي تتناول حياتنا الاجتماعية ومشاكلنا اليومية ، فبينما نجد الأولى أميل إلى الرمز والإيحاء نجد الثانية أقرب إلى لغة الحياة العادية .

على أننا يجب أن نراعى في اللغة الواقعية هذه بعض الحقائق ، فليس معنى

---

(١) أنظر كتاب دراسات في الشعر والمسرح للدكتور مصطفى بدوي .

استخدامنا للأسلوب الذى يدنو بنا من الحياة أن نلجأ على الدوام للغة العامية أو الدارجة ، كما لا يجوز دائماً أن ندعى أن لغتنا الدارجة هى أقرب اللغات إلى المسرح ، وأقدرها على التعبير عنه . فإن مهمة اللغة فى المسرحية أساساً هى أن تحقق للصراع قوته وإثارته ؛ وإن تساعدنا على إدراك حقيقة الشخصية التى أمامنا ، فهى أوغلت اللغة فى الفصحى فلا يجوز أن نحاسبها إلا على قدرتها فى الموازنة بين نفسها وبين شخوص الرواية ، فلكل شخصية فى الرواية عقليتها ونفسياتها وقدرتها على التعبير والتفكير ، ومن هنا وجب أن تكون اللغة التى تنطقها كل شخصية قادرة على إبراز طبيعة هذه الشخصية ورسم ملامحها وقسماتها فى وضوح وتركيز .

تلك هى وظيفة اللغة فى المسرحية ومن هنا لا يجوز لنا أن نفضل لغة على أخرى فنقول إن العامية أفضل من الفصحى فى الدلالة على الأفكار والأشخاص ، كما لا يجوز أن نقول العكس دائماً ، فاللغة الناجحة هى القادرة على تحقيق وظيفتها على المسرح سواء أكانت عامية أم فصحية .

بقيت بعد هذا نقطة أساسية تتعلق بالنقد الدام للمسرحية المكتوبة وهى فهم الاتجاه العام للكاتب والمدرسة الفكرية أو الفنية التى ينتمى إليها وذلك من دراسة النص وأحداثه وشخصه .

فن الواضح أن المسرحية الكلاسيكية تختلف عن الرومانسية وأن الاثنين يختلفان عن الواقعية بأنواعها ، كما أن هذه الأخيرة تختلف فى مفاهيمها عن الاتجاه الوجودى والاتجاهات العبثية الأخرى .

فنحن حينما نقرأ مسرحية من الاتجاه الكلاسيكى نجد ألفسنا أمام شخوص لا تمثل الأنماط العادية المألوفة التى نراها فى الواقع ، ولا تمثل الأنماط النادرة أو الشاذة أو المثالية البعيدة عن الواقع بل هى تمثل الكلى أو الجوهرى ، ومن

ثم فهمي أقدر بتكوينها على أن تعطينا جوهر الإنسان وحقيقته الكلية ،  
ولذلك فهمي كثيرا ما تسقط من حسابها عند تصوير الشخصية كل ما يتصل  
بالجزئى ، ونعنى به التفاصيل الجزئية التى تربط إنسانا ما بتقاليد عليه أو  
اجتماعية معينة ، وتركز على ما فى الإنسان من معان كلية ، مثل معانى الخير والشر  
والحرية والعدل والفناء والبقاء وغير ذلك . ومن أجل هذا كان الصراع فى  
مثل هذا النوع صراعا بين الإنسان والقوى الكونية . أما الشخصية الرومانسية  
فهي شخصية تتجه إلى تصوير المثالى أو النادر أو الشاذ أو الفريد . وإذن ففردية  
البطل وقواه الداخلية وطبيعة خلقه وتكوينه هي التى تجعله يقف هذا الموقف  
أو ذاك ، وهي التى تحدد سلوكه وتنتهى به إلى مصير معين ، وطبيعة الصراع فى  
مثل هذه المسرحية تنشأ من صراع العناصر المكونة للشخصية مع قوة من القوى  
أو ضرورة من الضرورات مثل الصراع بين الحب والواجب أو بين الفرد  
والجماعة ، أو بين إرادة مشلولة تصارع قوى العقل كما هو الحال فى هاملت .  
وهاملت من غير شك مثال رائع للشخصية الرومانسية لأنها تمثل المثالى أو  
النادر ، شخصية فريدة فى نوعها لا يمكننا أن ننسبها للواقع ، فقد استطاع المؤلف  
أن يمنحها من الخصال والصفات ما يجعلها شخصية متميزة ذات طبيعة خاصة .  
ومع ذلك فقد يعترض مترض فيقول : لا إن شخصية هاملت شخصية من  
الممكن أن تصادف مثلها فى الحياة . هذا صحيح ، ذلك لأن فن شكسبير استطاع  
أن يوهننا بأن هاملت شخصية حية نابضة بل ويمكن أن تلقاها وتصادفها  
فى الحياة ، ولكن هذا لا ينبغى أن يصرفنا عن الحقيقة الأصلية وهي أن هاملت  
صورة للشخصية النادرة .

فإذا انتقلنا إلى الشخصية الواقعية وجدنا أنفسنا أمام نوع من الشخوص  
لا يصور الكلى العام ولا المثالى النادر ، وإنما يمثل الجزئى ، فهمي الشخصية

الواقعية تتجمع نسب متكاملة ومتعادلة بين الكلى والجزئى والنادر ، إلا أنها جزئية فى النهاية لأنها تعطيك ملامح الواقع المرتبط بقطاع معين من مجتمع أو بخصال إنسان مرتبط فى تكوينه بأفكار وقيم وسلوك نابغة من بيئة معينة ووليدة بناء اجتماعى خاص .

على أن ناقد المسرحية بحاجة ، وهو بصدد التعرض لهذه المذاهب الأدبية المختلفة ، بحاجة إلى الوعى الكامل بحركة التطور التى تطرأ مع كل مذهب فقد تجد فى بعض المسرحيات الواقعية بعض الخيوط التى ما تزال تربط الواقعية بالرومانسية وتشدها إليها ، وقد تسيطر الواقعية على طائفة من الكتاب فى فترة زمنية معينة ثم إذا بهذه الواقعية قد بدأت تتلاشى عند بعض الكتاب وتحل محلها ألوان أخرى كالواقعية الرومانسية أو الواقعية الرمزية .

كما أن دراسة ناقد المسرحية لتاريخ الفكر البشرى والآداب الإنسانية الكبرى عنصر أساسى وهام فإن مثل هذه الدراسة كفيلة إذا تحققت أن تكون هادية للناقد ، فعلى أساس منها يستطيع أن يفرق بين الواقعية التى ظهرت منذ أقدم العصور والواقعية التى سادت آداب القرن التاسع عشر ثم بين كل هذا وبين الاتجاهات الواقعية المعاصرة من عبثية ووجودية وغيرها .

ولعلنا لا نخلو فى القول إذا قلنا أن كثيرين ممن يتكلمون عن الواقعية يخلطون فى أقوالهم ، فمنهم من لا يزال يعتقد أن الواقعية هى الأدب الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله بأمانة ، ومنهم من لا يزال يرى أن الواقعية أدب يحافى كل نزعة إلى الخيال والتصوير ، وآخرون يعتمدون أن الواقعية هى تقيض المألية ويضعون هذه فى طرف وتلك فى الطرف المقابل لها . فبينما يرون فى المثالية أدب الأبراج العاجية ، أو نزعة من نزعات الترف والإرستقراطية الفكرية يرون فى الواقعية ارتباطا بمشاكل الحياة الشعبية والطبقات الكادحة من المجتمع . بل لقد تطرف

بعض الدارسين فرأى أن تصوير الذات الفردية لا يصلح موضوعاً للأدب الواقعي، وأن مثل هذا الاتجاه يناقض ما ينبغي للواقعية التي في ظنهم أنها تنحصر في تصوير مشا كل المجتمع وما يسوده من مظاهر الفقر والاضطهاد والظلم التي تش تحت وطأتها طبقات الشعب العاملة .

ولعل هذا الخلط الواسع الانتشار في مفهوم الواقعية أن يكون بسبب صياغة الكلمة واشتقاقها ، فقد نظروا فرأوا أن الواقعية في اللغة تعني المسالية التي كانت سمة من سمات الأدب الرومانسي ، أدب الارستقراطية الفكرية والخيال الجاهل والمعضلات الميتافيزيقية أو الأحداث التاريخية البطولية ، ومن هنا شاع عند الناس مفهوم للواقعية مستمد من المفظة واشتقاقها ، فما دامت واقعية فلا بد أن تكون أدبا موضوعيا مرتبطا بالواقع . ونقل ما نراه مبسوطا أمامنا من حياة الناس .

والحقيقة أن الواقعية مع اختلاف أنواعها ومنذ أصبحت مذهبا معروفا هي ابتداء فلسفي فكري قائم على نظرة محددة للإنسان . إنها رؤية معينة للحياة . وعلى الرغم من أن هناك علاقة إيجابية بين اشتقاق الكلمة اللغوي وبين مفهومها أو مدلولها الأدبي أو الاصطلاحي ، وعلى الرغم من أن إحدى سمات الواقعية أنها تهتم بالواقع وتسعى إلى الكشف عن تصويره وتبصيرنا بخفائيه ، على الرغم من هذا كله فإن حقيقة هامة لا ينبغي أن نغيب عنا - وهي أن مفهوم الواقعية الحقيقي مرتبط ارتباطا أساسيا - بنظرة فلسفية معينة للحياة والإنسان ، وخلاصة هذه الفلسفة التي سادت التفكير الأدبي في أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر أن واقع الحياة شر في جوهره ، وأن الخير الإنساني ليس إلا قشرة خارجية زائفة ، فإذا ما نحننا هذه القشرة الخارجية رأينا بشاعة الحقيقة والواقع ، وأدركنا أن كل ما ينطوي عليه هذا الكائن الغريب الذي هو الإنسان ليس إلا

مجموعة من الخصال الوحشية الشريرة، وأن هذا الرداء الذى يرتديه ما هو إلا قناع يخفى تحته كل مظاهر الخسة والمدانة والشرور والوحشية . فالإنسان فى واقعية القرن التاسع عشر وحش فى ثياب إنسان أو كما قال عنه الفيلسوف هوبز « إن الإنسان للإنسان ذئب ضار » .

ومن هنا ترى أن الواقعية كما فهمها أصحابها فى القرن التاسع عشر ليست مجرد اتجاه ينقل الواقع أو يعالج مشا كل المجتمع أو يرشدنا إلى وسيلة من وسائل إصلاحه وإنما هى تفسير معين للحياة ، ونظرة محددة لحتمية الإنسان فى هذا العالم .

على أن فهمنا للنشأة هذا الاتجاه لا ينبغى أن يحول بيننا وبين متابعة ما جد على هذه النظرة من تغيير ، فقد تغيرت هذه الفلسفة عند الواقعيين الاشتراكيين . ذلك أن النظرة إلى الحياة والإنسان عند الاشتراكيين مرتبطة أساسا بمصالح الجماعات والأفراد ، ومن ثم كان الواقعية عند هؤلاء مفهوم آخر . فقد ذهبوا إلى أن معنى الواقع لا يتحقق بأمانة إذا كنا نقصره على الجانب الشرير من الحياة وحده ، وما دامت نظرتنا إلى الحياة والأحياء قائمة أساسا على تصورنا الخاص للحياة ورؤيتنا لها . فالأمر متروك لنا ، وللصورة الذهنية التى لدينا عن الحياة . ولإذن فمن الخير أن نلون هذه الصورة باللون الذى نراه يتفق مع صالحننا وصالح الحياة حولنا . وإذا كان فى مقدور الإنسان أن يوجه الحياة ، وأن يصنع مصيره بنفسه . وإذا كانت إرادة الإنسان وتصميمه وعزمه قادرة جميعها على استئصال الشر الدفين فى أعماق الحياة وتدعيم ما فيها من خير ودفعه إلى الإمام ، إذا كان هذا كله فى مقدور الإنسان فما الذى يدعوه إلى تغليب الشر وتكريس جهده وفنه على البحث عنه واحتضانه ؟ ثم ما الذى يعود على الإنسان والحياة إذا نحن صرفنا اهتمامنا كله إلى الجانب الشرير فى الإنسان ثم جسمناه وضخمناه على هذا النحو الذى تريده لنا واقعية المثلثائمين .

على أساس من هذا المفهوم الجديد معنى الواقعية أخذ الاشتراكيون يرجعون هجومهم نحو واقعية القرن التاسع عشر ، يرون فيها وفي المذهب الطبيعي هدمًا للحياة وتقويضًا لعناصر الخير في الحياة .

ولم يكن هجوم الاشتراكيين على المذهب الطبيعي بأقل من هجومهم على الواقعيين ونظرتهم للحياة ذلك أن الطبيعية امتداد ، للواقعية واستمرار ، بطريقة أو بأخرى ، لنفس الاتجاه ، فالإنسان عند الطبيعيين حيوان في جوهره . وكل الاختلاف بينهم وبين الواقعيين أن الطبيعيين يرجعون وحشية الإنسان إلى سيطرة غرائزه عليه . فالإنسان عندهم أسير لمجموعة من الغرائز المتحركة فيه والمستبعدة به ، وهو في جملته عاجز عن التغلب عليها والتخلص من سيطرتها . إن الذي يوجه أفعال الإنسان عندهم جهازه العصبي ، وغدده وإفرازات هذه الغدد ، فمراج الإنسان وسلوكه مرتبطان عندهم ارتباطًا وثيقًا بطبيعة هذه الأجهزة العضوية التي يتألف منها هذا الكائن الحي الذي هو الإنسان . وما انفك الاتنا ومشاعرنا ، وما تفكيرنا وسلوكنا وما مخاوفنا وأحزانتنا ، وما مباهجتنا وأفراحنا إلا نتيجة طبيعية ومباشرة لما تكون عليه حالاتنا العضوية من الصحة والمرض أو من القوة والضعف .

وعلى أساس من هذه النظرية أرجع الطبيعيون واقع الإنسان إلى طبيعته العضوية وغرائزه وحاجات هذه الغرائز ، وانصرف جهدهم كله إلى الكشف عن هذه الحقيقة التي هي في نظرهم المصدر الأساسي لواقع الإنسان تفكيرًا وسلوكًا .

وعلى الرغم مما قد يبدو في هذا المذهب من صدق يتفق وواقع الإنسان فإن واقع الإنسان لا يمكن أن يخضع كلية لطبيعته العضوية وحدها ، فإن صح أن للغرائز والطبيعة العضوية تأثيرًا في واقع الحياة فإن في حياة الإنسان الكثير الذي يمكن

بدوره أن يكون ذا فعالية وتأثير كبيرين في سلوكه وتفكيره .

ومها يكن من شيء فإن الطبيعية مذهب ينبغي أن يقف فيه الناقد في دراسة المسرحية موقفا يتفق وطبيعة هذا المذهب فلا يخلط بينه وبين المذاهب الواقعية الأخرى ، كون على وعى بمدى تأثير هذا المذهب وطغيانه على العمل الفني ، ومدى ما يكون له من دلالات على العمر وعلى منهج التفكير والهدف الذي يسعى اليه الكاتب المسرحي .

على أننا وقد أشرنا للمذاهب الواقعية لا ننسى أن نشير بصفة خاصة إلى الأشكال الجديدة التي أنتجتها الحركات الثقافية الثلاث التي شاعت على أثر ظهور بعض المذاهب الفلسفية والفكرية والاجتماعية والتي سادت تفكير فلاسفة هذا القرن ، ونقصد بهذه الحركات الثقافية الثلاث الرجوعية والواقعية الجديدة ومسرح الطليعة.

ولسنا بحاجة إلى دراسة هذه الاتجاهات بالتفصيل الآن فقد كان لنا منها موقف وقفناه في كتابنا « الأدب وقيم الحياة المعاصرة » ، ولكننا نكتفي الآن بكلمة عابرة عن مسرح الطليعة الذي يضم في فرنسا جماعة من المثقفين تحت ريادة يونسكو وبيكيت ، وتضم أدوربي وآرثر أداموف وجان فوتيير ، وجان جينييه وغيرهم وأهم ما يميز هذه الحركة أنها حركة فنية متأثرة بروح العصر وفكره وفلسفته ، ومرتبطة ارتباطا وثيقا بالتعبير عن إنسان هذا العصر وما اعتراه من تمزق وقلق وضياح وما سيطر على تفكيره من إحساس بعبث الحياة وانعدام الدافع والمسوغ لبذل الجهد والطموح في عالم قد يباغته الدمار في أى لحظة . كل هذا قد خلق نوعا من الشعور بالقلق المبهم المقيم الذي استبد بمفكرى القرن العشرين ، فولد لديهم إحساسا بانعدام المعنى والنظام في الحياة .



وهم يرون أن الواجب يقتضيهم أن يجابهوا هذه الحقيقة وجها لوجه ، فقد يكون في هذه المواجهة شيء من التنفيس عن الواقع الذي يعيشونه ، وقد يكون فيه نوع من الخلاص من الأزمة أو الوصول إلى النظام الذي يعرضهم ويعوز العالم . هذا إذا كان ثمة سبيل إلى الإيمان بأن لهذا النظام وجودا على الإطلاق.

ولقد كان من أثر هذه الاتجاهات العنيفة أن أنجبت جماعة المثقفين الذين يمثلون مسرح الطليعة ، وكان أهم ما حققه هذا المسرح هو إدراك أصحابه لضرورة خلق شكل جديد في الأسلوب يدعى إلى التغيير الشامل الذي يقتاع النظم المألوفة من جذورها ويسعى إلى التعبير عن الحقيقة التي يكتشفها الفنان بالشكل الملائم لها .

ومن ثم اتسمت كتاباتهم بالتعبير الجديد غير المتوقع وبالجرأة وعدم الخضوع للنظام المألوف ، وهم يعتقدون أن الخروج على النظام القديم أمر يقتضيه السعي عن معنى جديد لحياة الإنسان ووجوده ، ويعبر عن حقيقة الصراع بين الإنسان المعاصر وبين الظروف الخارجية لهذا العالم غير المعقول . تلك الظروف التي تحاول قهره .

من أجل ذلك كان من الصعب على قارئ المسرحية التي من هذا النوع أن يدرك ما فيها لأول وهلة ، وذلك إبعدها عن موضوعات العالم الخارجي . وبعدها عما ألف القارئ من كتابات سابقة . ومن هنا كان مسرح الطليعة مقصوراً في بدايته على فئة قليلة من الذين يحاولون سبر أغواره ، ولكنه مع الوقت ومع الدراسات التي بدأت تنتشر حوله ، قد خطا خطوة نحو الاستقرار ، فما كان غامضاً سوف يبدو مفهوماً مع الألفة والدراسة والاقتراب وطول المصاحبة للعمل الفني .

وكل ما ننصح به ناقد المسرحية التى من هذا النوع ألا يتعجل الحكم عليها أو إهمالها لصعوبتها ، بل يجدر به أن يضمها فى مكانها من الاتجاه ويحاول دراستها على مهل وبعد تكوين وعى كامل بالمدرسة وما استحدثته من أصول جديدة .

هذا ، وما يزال فى هذا الاتجاه الكثير الذى لم يكتشف بعد ، كما ما يزال أمام النقد الحديث الكثير من الوقت حتى يقول كلمته الأخيرة عن أعمال يونسكو وبيكيت وغيرهم من أصحاب هذا الاتجاه الطليعى ، إذا صح أن نسميه كذلك .

لقد تلبثنا عند المدارس والمذاهب المسرحية المختلفة ، وحاولنا أن نفرق بينها فى هذه العجالة قاصدين من ذلك كله أن نؤكد حقيقة هامة تتصل بالنقد المسرحى مؤداها أنه لا يمكن أن يتم للنقاد الصلاحية الحققة لممارسة عمله فى نقد المسرحية إلا إذا كان على دراية بكل هذه المراحل المختلفة التى مرت بها المدارس المسرحية منذ اليونان القدماء حتى الآن .

بل إننا ما يزال لدينا لثقافة الناقد أشياء لم نشر إليها هنا ، ولكننا على ثقة من إدراك القارئ لها . من ذلك دراسة الناقد لأنواع المسرحيات من مأساة وملهاة ومن مأس قديمة ومتوسطة وحديثة ومن ملهاة بعضها يعنى بالنهادج البشرية فيصورها وبعضها الآخر يعنى بالسلوك الإنسانى والاجتماعى ، وغيرها يتصل بنقد الحياة والمجتمع ولكل من هذه وتلك سماتها وأشكالها وظروفها الاجتماعية فطبيعة المسرحية اليونانية تختلف عن الرومانية وكل ذلك بعيد فى مبناه ومضونه عن المسرح الحديث والمسرح المعاصر .

هذه جميعا دروس ينبغي على الدارس الإلمام بها لإلمام إحساس يقوم على درس الأثر الفنى درسا مباشرا والاتصال به ومعايشته .

ولذا كنا قد وقفنا طويلا عند نقد التأليف وما يحتاجه من ثقافة وعلم ودراية بفن المسرح وأصوله وتتبع مدارسه ومراحله التى مر بها وما طرأ عليه من تغيير عبر العصور فإن ذلك لا يصرفنا عن مرحلة أساسية وهامة فى النقد المسرحى وهى نقد الإخراج .

فالمسرحية كما عرفناها نوع من الفن لا يتم ولا يتحقق إلا إذا تم إخراجها على خشبة المسرح فهو فن يراد به التمثيل لا القراءة ؟ وثقافة نافذ المسرحية لا تنحصر فى دراسته للنص المقروء وتتبع خصائصه والكشف عما فيه من قيم تتصل بفن التأليف المسرحى وحده بل يتعدى ذلك إلى دراسة الإخراج . والنظر فى العمل المسرحى بعد تقديمه للنظاية فى المسرح .

ونقد الإخراج يحتم على الناقد أن يدرس العلاقة بين النص المقروء والنص المنفذ أو النص الذى تم إخراجهم ومشاهدتهم . ومن هذه المقارنة يمكن الكشف عن فهم المخرج للنص وقدرته على تجسيد أفكار المؤلف وتصويرها ، وإبراز الجوانب العام المسيطر على الرواية والهدف الأخير منها ثم اكتشاف قدرة المخرج على توجيه الممثلين وحسن اختيارهم لهم ، ومعرفته بإمكانيات كل ممثل والاستفادة من هذه الإمكانيات ، كل بحسب الدور الذى يصلح له .

هذه ناحية ، أما الناحية الأخرى المتصلة بنقد الإخراج فهى دراسة استخدام المخرج لجميع الوسائل التى استعان بها فى إخراجهم من ملابس ومناظر وأضواء وموسيقى وديكور وغير ذلك . وهذه بحاجة أولا إلى إلمام بفن الإخراج ومعرفة الكثير من حيله وخفائيه .

وترجع أهمية هذه الناحية الأخيرة في أنها الوسيلة الحية لإيهام المتفرج أنه يعيش في الجوّ الطبيعي وأنه يشاهد قطعة حية من الحياة ، وأن كل ما يجري أمامه ليس تمثيلا وإنما هو عالم حى من الواقع . من أجل ذلك كان على المخرج أن يكرن دقيقا في دراسة النص وعصره وشخصه ، ثم يحاول تجسيد هذا النص بحيث يطابق العصر الذى كتب فيه وبحيث ينطق بكل ملامح الحياة والبيئة ويضفى جوا طبيعيا على المواقف والحركة والأشخاص .

وعلى الرغم من أهمية هذه الناحية فى تقديم العمل المسرحى ونجاحه فإنه لا يجوز المبالغة فى استخدام هذه الوسائل المسرحية كما هو ملاحظ فى كثير مما نشاهد اليوم حتى لا يصرفنا المخرج بكل هذه المؤثرات عن تتبع الأثر المكتوب وحتى لا يطنى بمناظره ولوحاته على طبيعة المسرح الأساسية والاستمتاع بما فى هذه الطبيعة من أصالة فى التعبير .

على أننا ، فى نهاية هذا المقال ، يجب أن نشير إلى أن ما عرضناه من نقاط هنا ليست كل ما نراه هاما وضروريا ، بل هو عرض سريع لبعض الأصول التى يتحتم مراعاتها إذا أردنا أن نتصدى للمسرحية بالنقد . على أن من واجبنا أن ننبه إلى أن ناقد المسرحية ليس بحاجة أن يتناول كل هذه الأصول فى نقده ، فطبيعى أن دراسة كمذه تحاول أن تضع الخطوط العامة أكثر من تحديد لها أمور بعينها ، فن الجائز جدا لناقد المسرحية أن ينحصر نقده لها فى مسألة واحدة أو مسألتين ، قد ينقد تأليفها وحده ، وقد ينقد إخراجها وحده ، وقد يسترعى إنتباهه قضية معينة تثيرها المسرحية أو تناقشها ، وقد يترك هذا كله ويهتم بناحية فنية تتصل بالبناء أو الشكل . فليس حتما على الناقد إذا تعرض لمسرحية ما أن يتناولها من جميع زواياها ، بل يكفينا منه زاوية واحدة ، والمسألة ترجع إلى تسكييف الناقد

للموقف . ومبالغ اهتمامه بالناحية التى يريد التركيز عليها .  
وإذا كنا قد أطلنا فيما ينبغى للناقد من دراسات فما ذلك إلا لإيماننا بأن  
الفن المسرحى فن متشعب الاتجاهات، وملىء بالتطور، وغنى بالعناصر والأنواع،  
ووعى الناقد بهذا كله ضرورى حتى ولو كانت الزاوية التى سيتعرض لها فى  
نقده جزئية أو محدودة .

وبمننا فى نهاية هذا البحث أن نشير إلى أن ما قدمه الأستاذ نبيل فرج فى  
دراساته لبعض المسرحيات المعاصرة يدعو إلى أن نشد على يديه بقوة فهو قد  
تعرض لكثير من المسرحيات التى تحتاج من دارسها إلى وعى كامل بالمذاهب  
الجديدة والمعاصرة ، وأنه على الرغم من صعوبة هذه المسرحيات قد أستطاع أن  
ينفذ إلى أعماقها ويلتقط أبرز خصائصها بعين واعية وإحساس بهذا الفن وإدراك  
لآثاره الخطيرة فى تثقيف أجيالنا المعاصرة . ولقد أثارنى حقيقة فى دراسته بعض  
النصوص العربية والأجنبية أثارنى باهتماماته البالغة بالروح التقدمية التى ينطوى  
عليه الأثر الفنى الذى بين يديه . كما هزنى إيمانه بنواحي الجمال وحرصه على  
تعقبها والسعى وراء مقوماتها الفنية .

على أن هناك ناحية أخرى فى ناقدنا الشاب وهى إيمانه بالقيم التى تسعى  
نحو التغيير تغيير حياتنا وإرساء دعائم جديدة لهذه الحياة ، والنظر بعين يقظة  
وساهرة إلى بناء جديد يتابع فيه بعين يقظة وساهرة سلامة التحول الاشتراكى فى  
بلادنا مؤمنا بأنه الطريق الوحيد للحياة الحرة التى نناضل جميعا من أجلها .

على أن نشاطه المستمر واندفاعه فى الطريق دائماً إلى الأمام غير آبه  
بالعوائق والسدود سوف يكون أحد الدوامل الهامة فى أحرازه لسبق طليعى  
فى مجال الدراسات النقدية والأدبية ،



ملحق

مسرحة الحفل السنوى

لأنظون تشيكوف





### شخصيات المسرحية :

- ١ — أندريه اندريفيتش شيبوتشين .  
( رئيس مجلس إدارة بنك التسليف التعاوني ، رجل في مقتبل العمر ، يضع منظارا على إحدى عينيّه ) .
  - ٢ — تاتيانا أليكسييفنا Tatyana Alexyevna زوجته عمرها خمس وعشرون سنة .
  - ٣ — كوزما نيقولايفيتش هيرين . ( صراف البنك رجل عجوز )
  - ٤ — ناستاسيا فيدوروفنا ميرتشكو تكين . ( امرأة عجوز تلبس ثوبا فضفاضا )
  - ٥ — أعضاء مجلس إدارة البنك .
  - ٦ — موظفون بالبنك .
- تجرى أحداث المسرحية في بنك التسليف التعاوني في مدينة ( ن ) .
- مكتب الرئيس — إلى اليسار باب يؤدي إلى قلم الحسابات . منضدتان للكتابة ، المكتب به أثاث يشعرك بأن الذي وضعه يريد أن يقنعك بأنه رجل ذواقه ، أكسية للمقاعد ، ستائر من الخمل ، زهور ، تماثيل ، سجاجيد ، تليفون ... الوقت ظهرا .

هيرين

( منفردا يرتدى حذاء مطر ( يصرخ في مواجهة الباب )  
أرسلوا أحد الناس إلى الصيدلى ليشتري بثلاث بنسات قطرات من دواء الفاليرا ، وأن يحضروا بعض الماء النقى إلى حجرة رئيس مجلس الإدارة ، هل

يتحتم على أن آمركم بذلك مائة مرة ( يذهب إلى منضدة الكتابة ) إننى أكاد أسقط من الإرهاق ، لم أتوقف عن الكتابه منذ ثلاثة أيام بلياليها ، ولم تغمض لى عين لحظة واحدة ، وأوصل العمل هنا من الصباح إلى المساء ، وأواصل العمل فى المنزل من المساء حتى الصباح ( يكبح ) وأشعر بالمرض فى كل أجزاء جسمى ، أرتعد وتنتابنى الحمى ، وأسعل وتؤلنى ساقاى ، ولا يفارق عيني منظر النقط والحروف من كل شكل ونوع ( يجلس ) .

وفى الاجتماع العام اليوم سيقف رئيس مجلس الإدارة ، ذلك الخمار الدعى الذى لا قيمة له ليقرا التقرير ... » ان مصرفنا اليوم وفى المستقبل ... » ( يتهد ويكتب ) اثنين ... واحد ... ستة ... صفر ... ستة ... انه يريد أن يظهر بمظهر البراعة فيتحتم على أن أجلس أنا هنا ، وأن أعمل من أجله كالعبد الاجير ، أما هو فلن يفعل أكثر من أن يضيف إلى ما أكتب بضعة لمسات شاعرية ... ويتركنى أعمل أياما متواصلة فى جميع الأرقام ... فليسلك الشيطان جلده ( يستمر فى عملية الإحصاء ) لا أستطيع أن أطيق ذلك الرجل ( يكتب ) واحد ... ثلاثة ... سبعة .. اثنين ... واحد ... صفر ...

لقد وعدنى أن يكافئنى على عملى ، لذا انتهى كل شئ على ما يرام اليوم ، وإذا أفلح فى خداع الجمهور ، وعدنى بوسام ذهبي ومكافأة قدرها ثلاث مائة روبل ، سنرى .. ( يكتب ) ولكن إذا لم أحصل على شئء مقابل تعبى هذا فانتبه لنفسك يا حضرة الرئيس .. اننى رجل مندفع ... وإذا ما استشرت فقد أقدم على شئء ... نعم ... ( تسمع أصوات استحسان من خلف الكواليس ويرد عليها شيوتشين قائلا : « شكرا — شكرا أنا بمنون » ثم يدخل شيوتشين مرتديا ثياب السهرة مع رباط رقبة أبيض وفى يده ألوم قدم إليه منذ لحظة ) .

شيدوتشين

( واقفاً عند الباب وناظراً إلى قلم الحسابات ) .

لأننى سأحتفظ بهذه الهدية التى قدمتموها إلى أيها الزملاء ، سأحتفظ بها حتى يوم موتى ، ذكرى لأسعد أيام فى حياتى ... نعم أيها السادة لأننى أشكركم ( يلوح إليهم بقبلة ، ويتجه نحو هيرين ) يا صديقى العزيز كوزمانيقولا يفيتش ( يدخل عليه بعض المكتبة من وقت لآخر لإمضاء بعض الأوراق ثم يخرجون )

هيرين

( يهب واقفاً ) إن لى الشرف أن أهنتك يا صديقى أندريه اندريفيتش بمناسبة الذكرى الخامسة عشرة لتأسيس مصرفنا هذا ، وأتمنى أن ..

شيدوتشين

( يضغط على يديه بحرارة ) أشكرك يا صديقى ... أشكرك ربما كان من الواجب تمجيدها لهذه المناسبة العظيمة ، وابتهاجا بهذا الحفل السنوى أن يقبل كل منا الآخر ( تقبيل ) لأننى سعيد جداً .. جداً ... أشكرك على اجتهادك فى عملك ... أشكرك على كل شئ ... إذا كنت قد أديت شيئاً نافعاً أثناء عملى رئيساً لمجلس الإدارة فإننى مدين به قبيل كل شئ إلى زملائى ( يتنهد ) نعم يا صديقى ، خمسة عشر عاماً .

خمس عشرة عاماً شهيرة .. شهيرة كشهرة اسمى شيدوتشين ( باهتمام ) على فكرة كيف حال التقرير أرجو أن يكون فى طريقه إلى النهاية ..

هيرين

نعم لم يبق لى غير خمس صفحات .

شيدوتشين

عظيم ، إذن سيكون جاهزا قبل الساعة الثالثة بعد الظهر .

هيرين

أستطيع إتمامه إذا لم يعقني عائق ، فإن ما تبقى منه قليل .

شيدوتشين

رائع... رائع... كروعة اسمى شيدوتشين... سيعقد الاجتماع العام في تمام الساعة الرابعة اسمع يا صديقتى العزيز... دعنى أمر على النصف الأول من التقرير... أسرع... اعطنى إياه ( يأخذ التقرير ) إننى أتوقع أشياء عظيمة من هذا التقرير... انه الصاروخ الذى ينطلق الصاروخ العظيم كعظمة اسمى شيدوتشين ( يجلس ويقرأ التقرير ) ( إننى مرهق إرهاقا فظيما ، فقد أصابتنى ليلة الامس آلام النقرس ، وعلى الرغم من ذلك فقد انفقت الصباح كله أجرى فى كل مكان لانجز بعض الاعمال ثم بعد ذلك استقبالات رائعة مثيرة إنه شيء يضايق إننى متعب ...

هيرين

( يكتب ) اثنين... صفر... ثلاثة... تسعة... اثنين... صفر... إن الأرقام تهتز أمام عينى... ثلاثة... واحد... ستة... اربعة... واحد خمسة ( تسمع أصوات آلة العد ) .

شيدوتشين

وثمة منغص آخر ، فقد جاءتنى زوجتك هذا الصباح واشتكتك إلى منك مرة أخرى ، لقد قالت لى إنك جريت وراءها أنت وشقيقتها بالامس

وفي يدك سكين تهددها بها... كوزما نيكولافيتش ماذا تنتظر بعد هذا .  
ايه ... تكلم .

هيرين

( بحرارة ) يا أندريفتش ، لأننى سأتجاسر تمجيذا لهذا الحفل العظيم ، أن  
أسألك معروفا ، وأن أرجوك رجاء حارا ، حتى ولو من أجل خدمتى هنا  
كالعبد ، ألا تتدخل فى شئون أسرتى ، أرجوك .

شيبوتشين

( يشهد ) إن لك طمعا غريباً يا كوزما نيكولافيتش ، إنك شخصية محترمة  
وممتازة ولكنك مع النساء تتصرف كالبهلوان ، لأننى لا أدرى لماذا تكرههم  
هذا الكره .

هيرين

وأنا لا أدرى لماذا تحبهم أنت هذا الحب ( فترة صمت )

شيبوتشين

لقد قدم لى موظفو المكتب منذ لحظة ألبوما من الصور ، وسمعت أن  
أعضاء مجلس الإدارة سيقدمون لى خطابا ووعاء من أوعية الشراب ( ياب  
المنظار الذى يضعه على عينه ) إن هذا رائع رائع روعة اسمى شيبوتشين  
كل شيء يسير سيرا حسنا — لا بد لنا من شيء من براعة العرض من أجل  
المصرف ، استمع لى أيها الشيطان ، إنك من غير شك واحد منا وانت تعرف  
كل شيء عن الموضوع ، ولن أذيع سرا إذا قلت لك لى أنا الذى الفت  
الخطاب الذى سيقدمونه لى ، وأنا الذى اشتريت هذا الوعاء الفضى ، وقد  
كلفنى الغلاف الذى سيوضع فيه الخطاب خمسة وأربعين روبلا ، ولكن كان

علينا أن نصنع ذلك ، فلو تركنا الأمر للمدعويين لما فكروا هم في تقديم شيء ( يتلفت حوله ) والآن فلتلق نثارة على المكان كله ... أليس جميلا ... أن زملاءنا هنا في المصرف قد أطروا فكرة تلميع مقابض الأبواب ، واستحسنوا أن يرتدى موظفو المكتب رباط رقبة خاصا بهذه المناسبة ، وإن نوقف على مدخل المصرف بوابا فخم الهيئة ، ولكن لن نصنع شيئا من هذا يا صديقي ، لن نصنع شيئا من هذا ، فإن تلميع مقابض الأبواب ووضع رجل ضخمة الجثة على الباب ليس بالأمر الهام ، إننى قد أكون في بيتي رجلا جلفا ، وقد أتناول طعامى وأنا كما يفعل الخنازير ، وأسرف في الشراب حتى أفقد وعيى ...

#### هسرين

أرجو أن تكشف عن هذا ياسيدى فإن فيه تعريضا بشخصى .

#### شيدوتشين

لا أحد يعرض بشخصك يا كوزما ، يا لك من صاحب مزاج حاد ... لقد كنت أقول إننى قد أكون في بيتي رجلا جلفا أو محدث نعمة ، وأن أسمح لعادتي بالانطلاق ، أما هنا فإن كل شيء ينبغى أن يكون وقورا ، إننا هنا في المصرف ، إن كل جزئية هنا يجب أن تكون معبرة وملفتة للأنظار .

( يلتقط قصاصة ورق من على الأرض ويلقى بها في المدفئة ) إن الشيء الذى أفخر به هو أننى رفعت من سمعة هذا المصرف ، إن السمعة شيء عظيم عظمة اسمى شيدوتشين ( يتفحص هسرين ) إن هيئة المساهمين قد تأتى إلى هنا فى أى لحظة وأنت ما زلت ترتدى هذا الحذاء وتضع حول رقبتك هذا اللقاع ، وما زالت عليك هذه الجاكتة القصيرة التى لا لون لها ، كان يجدر بك أن ترتدى ثياب السمرة ، أو تلبس السترة السوداء الرسمية لهذه المناسبة .

هيرين

إن صحتي أغلى عندي من مساهميك ... إننى أشكو من التهاب فى كل ناحية .

شليوتشين

( فى قلق متزايد ) ( لكن يجب أن تكون لديك هذه الثياب ... إن ذلك غير لائق ... إنك ستكون سببا فى إفساد النظام .

هيرين

إذا دخلت الهيئة فباستطاعتى أن أتوارى عن الانظار ليس للوضوح كل هذه الأهمية ... ( يكتب ) سبعة ... واحد ... سبعة . اثنين . واحد . خمسة صفر . اننى أكره غير اللائق من الأشياء ... سبعة .. اثنين .. تسعة ( تسع أصوات آلة العد ) ( إننى لا أطيق الأشياء غير اللائقة فقد كنت تحسن صنعاً لو أنك لم تدع إلى هذه الحفل نساء على الإطلاق ...

شليوتشين

ياله من كلام فارغ .

هيرين

إننى أعرف ستسمح لعدد كبير ممن ، ستسمح بما يملأ صالة عرض كبيرة ، إننى فقط أريد أن أنبهك سوف يفسدن عليك كل شيء ، إنهن سلب المصائب ومصدر الشقاء .

شليوتشين

بالعكس تماماً ، إن مجتمع النساء خليق أن يرفع الروح المعنوية وبيعث السرور إلى النفس .

### هيرين

نعم ، إن زوجتك مثقفة ثقافة عالية فيما أعتقد ، ولكنها مع ذلك تفوهت يوم الاثنين الماضى بما صدمنى صدمة قوية ، لم أستطع أن أتخلص من آثارها لمدة يومين كاملين ، فعلى حين غرة ، وأمام بعض الغرباء انفجرت قائلة « هل صحيح أن زوجى قد اشترى أسهم الدرايز كو بريازكى - Dryazhko Pryazahky التى هبطت أسعارها ؟ آه ! إن زوجى مشغول جدا من أجل هذه الصفقة ، تقول ذلك أمام الغرباء ! لآى سبب تريد أن تكون صريحا معهم لا أدرى ؟ هل تريد منهم أن يوقعوك فى مشاكل ؟

### شليو تشين

كنى ! كنى ! إن ذلك محزن ولا يليق بما نحن مقبلون عليه من حفل ... على فكرة لقد ذكرتنى ( ينظر فى ساعته ) إن زوجتى الحبيبة قد حان موعد حضورها ، وقد كان ينبغى على أن أذهب لاستقبالها على المحطة ، مسكينة ... ليس لدى وقت كاف كما أننى متعب ، أقول لك الحقيقة لأننى لست فرحا لحضورها ... صحيح أننى مسرور ولكن كنت أكون أكثر سرورا لو أنها بقيت يومين آخرين عند أمها ، لأنها تلتظر منى أن أقضى اللمسية كلها معها فى نفس الوقت الذى رتبنا فيه الأمر لرحلة قصيرة بعد حفل العشاء ( يرتعش ) هاأنذا أرتعش مقدما ، إن أعصابى متوترة وتوتر شديد وقد انفجر فى بكاء شديد لأقل إثارة ، كلا لا بد أن أكون متماسكا متماسك اسمى شليو تشين .

( تدخل تاتيانا إليكسيفنا ) ، ترتدى معطف مطر وتعلق على أحد كتفها

حقيقية صغيرة ) .



( تاتيانا )

جيبى ( تجرى إلى زوجها . . . يتعانقان في قبلة طويلة ) لقد كنا في سيرتك منذ لحظة .

تاتيانا

( في نفس لاهت ) هل افتقدتني يا جيبى ؟ هل أنت بخير لم أذهب إلى المنزل بعد ! لقد جئت من المحطة إلى هنا مباشرة إن جمعتي مليئة بالأخبار . لا أستطيع أن أنتظر لأننى لم أترك مامعى من أشياء في الخارج ، لأننى فقط أردت أن أمر عايكم دقيقتين ( إلى هيرين ) كيف حالك يا كوزما نيقولا فيتش ( إلى زوجها ) هل كل شيء في البيت على ما يرام ؟

شليووتشين

نعم كل شيء على ما يرام ، إن صحتك قد تحسنت في هذا الأسبوع ياتيانا وبدت عليك علامات السمنة . . هيه كيف كانت الرحلة هل تعبت في السفر ؟

تاتيانا

كانت رحلة عظيمة ، ماما وكاتيا يرسلان إليك حبهما ، وقد كلفني فاسيلي أندريه فيتش أن أقبلك نيابة عنه ( تقبله ) وخالتى أرسلت إليك علبة من المربي كلهم غاضبون منك لعدم الكتابة ، وزينا أرسلت إليك معى هذه القبله ( تقبله ) آه لو عرفت ما حدث آه لو عرفت ؟ أنا صحيح خائفة . . خائفة أن أخبرك بما حدث أوه شيء فظيع شيء فظيع ولكنى أرى في عينيك أنك لست سعيدا برؤيتى .

شليموتشين

على العكس تماما . . يا حبيبى ( يقابلها ) .

( هيرين يكبح بغضب )

تاتيانا

( تنهد ) آه مسكينة كاتيا . . لئننى متألة من أجلها متألة أشد الالم .

شليموتشين

لأنه موعد الحفل السنوى اليوم يا حبيبى ، وقد تحضر هيئة المساهمين فى أى لحظة وأنت لم ترتدى ثيابك بعد .

تاتيانا

صحيح ؟ الحفل السنوى ؟ ألف مبروك لئننى أتمنى لكم . . . إذن فسيقام الحفل هنا الليلة ؟ وسيدعى الناس إلى العشاء . . أوه لئننى مسرورة لذلك . . هل تذكر هذا الخطاب العظيم الذى أعدده للمساهمين والذى صرفت فى إعدادده وقتنا طويلا ؟ هل سيقروا به لك اليوم ؟

( هيرين يكبح بغضب )

( مرتبكا ) لئننا لا نتحدث عن هذه الامور يا حبيبتى ، فى الحقيقة . . يحسن أن تذهبنى إلى البيت .

تاتيانا

حالا . . بعد دقيقة واحدة . . سأخبرك عن كل شئ ثم أذهب بعدها . . سأحدثك عن القصة كلها من أولها . . عندما ودعتنى على المحطة كنت

أجلس كما تتذكر ، إلى جانب تلك السيدة البدينة ، وبدأت أقرأ ، لأننى كما تعلم لا أحب التحدث فى القطار ، فكشيت على هذه الحالة أقرأ حتى فانت ثلاث محطات وأنا لم أتفوه بكلمة واحدة لأى إنسان ، ثم هبط الليل وهبطت معه الأحزان ، وانتابتنى أفكار سوداء كان يجلس أمامى شاب فى مقتبل العمر لا بأس به ، أسمر الشعر ، وسيم الطامة ، فدخلنا معا فى حديث ثم دخل علينا ضابط بحرى وطالب ( ضحك ) أخبرتهم أننى لست متزوجة . . . ولا تسلم عما كان من غزل . . . اخذنا نحدث حتى منتصف الليل ، والشاب الأسمر الشعر يغمرنا بحكاياته المضحكة ، واستمر الضابط البحري فى الضاء . . وضحكت حتى كادت ضلوعى تتمزق وعندما اكتشف الضابط ، آه من هؤلاء الضابط البحريين ، عندما اكتشف بطريق الصدفة ان اسمى تاتيانا ، هل تعرف ماذا غنى ؟ ( تغنى فى صوت عميق ) أويينجين ان أخفى عنك أننى أحب تاتيانا لدرجة الجنون .

( ضحك )

( هيرير يكبح بغضب )

شيبوتسين

ولكن يا تانيوشا Tannysha إننا نعلم كوزما نيقولايفتش اذهبي إلى البيت يا حبيبتي وأكملى لى القصة فيما بعد .

تاتيانا

لاتخف . . لاتخف . . دعه يسبح . . إنها قصة مسلية . وسأنتهى منها فى لحظة . . جاءت سيربوزا تستقبلنى على المحطة ، وكان معها شاب ، مقلتش ضرائب فيما أعتقد ، لا بأس به أبدا ، لطيف جدا ولقد أحبيت عينيه بالذات ، قدمته إلى سيربوزا ، وركبنا معه العربا وكان الطقس بديعا . .

( تسمع أصوات خلف الكواليس ، لا تستطيعين ... لا تستطيعين ...  
ماذا تريدن ؟ ، ثم تدخل مدام ميرتشكين ( مدام ميرتشكين Mertchutkin  
في مدخل الباب ) .

( تدفع السكينة بعيدا ) .

ما هذا ؟ لماذا تمسكون بي هكذا ؟ لأننى أريد مقابلة الرئيس ( تتقدم حتى  
تقترب من شيبوتشين ) إن لى الشرف يا صاحب السعادة . إن اسمى ناستاسيا  
فيود وفنا ميرتشوكين زوجة سكرتير لإحدى القرى .

شيبوتشين

ماذا أستطيع أن أصنع من أجلك ؟

مدام ميرتشكين

تعلم يا صاحب السيادة ، أن زوجى سكرتير القرية . ميرتشكين ، قد مرض  
من خمسة أشهر ، ويذمنا هو راقداً فى سريريه بين يدي الأطباء إذا هو يفصل من  
خدمته لغير ما سبب يا صاحب السيادة ... لغير ما سبب ... وعندما ذهبت  
لأقبض مرتبه وجدتهم ، ولا تؤاخذنى يا صاحب السيادة ، وجدتهم قد  
خصموا منه ٣٤ روبل و ٣٥ كوبك .

ولما سألتهم لماذا هذا الخصم ، قالوا لقد اقترضها من نادى الأرباح الثنائية  
وأن الموظفين الآخرين قد ضمنوه فى هذا المبلغ كيف حدث هذا ؟ كيف  
يمكن لزوجى أن يستدين هذا المبلغ دون موافقتى ؟ ليست هذه هى الطريقة التى  
تبت بها الأمور يا صاحب السعادة ؟ لأننى امرأة فقيرة أستعين على الحياة بتأجير  
بعض حجرات بيتى .. لأننى امرأة ضعيفة .. لا عائل لى الجميع يسليئون معاملتى  
ولا أجد كلمة طيبة من احد .

شيبوتشين

( يأخذ الالتباس المكتوب من يدها ويقرأه واقفا )

تاتيانا

( إلى هرين ) لا بد أن أقص عليك القصة من بدايتها ، في الأسبوع الماضى استلمت لجأة رسالة من والدتى ، كتبت إلى تقول إن السيد جرانند لفسكى Grandilvusky تقدم لخطبة شقيقتى كاتيا ، شاب ممتاز ومتواضع ولكن بدون عمل أو وظيفة محددة ، وكانت كاتيا تجاريه من سوء حظها وتبدو شديدة الاتصال به ، فإذا تصنع أى ؟ كتبت إلى أن أحضر فى الحال وأن أستخدم سلطانى فى التأثير على شقيقتى .

هيرين

( بفظاظة ) أرجوك . لقد قطعت على تفكيرى ... أخذت تتحدثين عن ماما وعن كاتيا ، وأخذت أنا أفقد الأعداد ولا أعرف ماذا أصنع ؟

تاتيانا

أمشغول إلى هذا الحد ؟ إذا تحدثت إليك سيدة فينبغى أن تضعى إليها ؟ لماذا أنت مهموم اليوم ؟ هل وقعت فى حب ؟ ( تضحك ) .

شيبوتشين

إلى مدام مرتشيكين

اسمعى لى يا مدام مرتشيكين أن أسألك ما هذا ؟ لئنى لا أكاد أفهم شيئا عن هذا الموضوع .

تاتيانا

لأنك تحب آهاه لقد أحمر وجهه من الخجل .

شيبوتشين

( إلى زوجته تانوشا ) اذهبي إلى قلم الحسابات أرجوك دقيقة واحدة  
يا حبيبتي وإن أغيب عليك .

تاتيانا

حسنًا سأذهب . ( تخرج ) .

شيبوتشين

لا أستطيع أن أفهم شيئًا ، الظاهر أنك ضللت طريقك وأخطأت المسكن  
يا سيدتي ، فإن التماسك هذا لا صلة لنا به على الإطلاق ، يحسن أن تتقدمي بطلب  
إلى المكان الذي كان فيه زوجك .

مدام ميرتشكين

لماذا يا سيدى العزيز ؟ لقد ذهبت إلى خمس أماكن قبل أن أجيء إلى هنا  
ولم يقبل واحد في كل هذه الأماكن أن يأخذ منى الالتباس حتى كدت أفقد  
رأسى وأجن ، ولكن زوج ابنتى بوريس ماتفيتش Boris Matvyitch بارك  
الله فيه ، قد نصحنى أن أحضر إليك ، قال لى : اذهبي إلى السيد شيبوتشين  
يا أمى ، إنه صاحب نفوذ ويستطيع أن يصنع كل شيء ساعدنى يا صاحب  
السيادة .

شيبوتشين

لا نستطيع أن نصنع لك شيئًا يا مدام ميرتشكين ، أرجو أن تفهمى

زوجك كما أرى ، كان يخدم فى القسم الطبى بالجيش ، وهذه المؤسسة التى نحن فيها الآن مؤسسة تجارية بحتة إننا الآن فى مصرف ، أنا متأكد أنك تفهمين ما أقول .

مدام ميرتشسكين

يا صاحب السيادة ، إن معنى شهادة طبية تثبت أن زوجى كان مريضا ، هذه هى ، تعطف يا صاحب السيادة وألق عليها نظرة .

شيبوتشين

( بقلن ) إننى أصدقك . أصدقك تماما ، ولكنى أكرر أن الموضوع لا شأن لنا به على الإطلاق .  
( تسمع ضحكات تاتيانا اليكسفينيا خلف الكواليس ثم تسمع ضحكات رجل بعد ضحكاتها مباشرة ) .

شيبوتشين

( ناظرا إلى الباب ) إن تاتيانا تعاكس الكتب وتعطلم هناك ( مدام مرتتشسكين ) إن ذلك غريب وعجيب حقيقة ، أن زوجك بالتأكيد لابد أن يعلم إلى أى مكان يقدم طلبه هذا .

مدام ميرتشسكين

أنه لا يعرف شيئا يا صاحب السعادة ، إنه لا يردد غير جملة واحدة دمش شغلك اطلعي بره ، وهذا هو كل ما أستطيع أن أظفر به منه .

شيبوتشين

أقول مرة أخرى يا سيدتى إن زوجك كان يعمل فى القسم الطبى بالجيش وهذا مصرف ، مؤسسة تجارية بحتة .

مدام ميرتشتكين

نعم... نعم... نعم .. لانتى أفهم ذلك يا سيدى ومن أجل هذا أرجوك  
يا صاحب السعادة أن تكلمهم أنت أن يدفعوا لى خمسة عشر روبل على الأقل  
فلا مانع عندى أن يدفعوا لى جزءا من الحساب .

شيموتشين

( يتنهد ) أف... أف .

هيرين

يا أندريه اندريفتش لنتى بهذه الطريقة لن أنتهى من هذا التقرير .

شيموتشين

دقيقة واحدة ( لى مدام ميرتشتكين ) ليس هناك من وسيلة لإقناعك ...  
أرجوك أن تفهمى ، إن تقديم طلبك إلينا هنا شىء غريب .. لأنه أشبه شىء بمن  
يقدم طلب طلاقه من زوجته لى اجزخانة او لى مجلس تقييم المعادن .  
( طرق على الباب ) يسمع صوت تاتيانا تقول :  
اندريه ... هل أستطيع أن أدخل ) .

شيموتشين

( يصرخ ) انتظرى قليلا ... دقيقة واحدة يا حبيبتى ( لى مدام ميرتشتكين )  
يا سيدتى لآنك لم تحصلى على ما تستحقين ... هذا صحيح ولكن ما شأنا نحن ؟  
وعلاوة على ذلك يا سيدتى لآن اليوم يوم الاحتفال السنوى لآنا مشغولون  
وينتظر أن يدخل علينا أى إنسان فى أى لحظة ... عن لآنك ...



### مدام ميرتشتكين

يا صاحب السعادة ، كن رحيما بامرأة وحيدة مهملة ... امرأة ضعيفة عاجزة وعليها مسؤوليات جسيمة ستقضى على مستقبل ... إن بينى وبين من يسكنون عندى قضايا فى المحكمة ... وعلى أن أقوم على شئون زوجى، وأن أنمض بأعباء المنزل، هذا فضلا عن أن زوج ابنتى عاطل ولا يجد عملا .

### شيو تشين

يا مدام ميرتشتكين ... لا ... هذا يكفى ... أرجوك ... لأننى لا أستطيع أن أتكلم معك بهذا ذلك ... إن رأسى يدور لأنك تعطين أعمالنا ، وتضيعين الوقت ... ( يتنهد ويقول من جانب المسرح ) إن هذه السيدة معتوهة ... لأننى واثق أنها معتوهة ثقنى باسمى شيو تشين ( إلى هيرين ) اسمع يا كوزما نقولا فتش أرجوك أن توضح الأمر للسيدة ميرتشتكين ( يشير إليها بيده ثم يخرج من المكتب ) .

### هيرين

يذهب إلى مدام ميرتشتكين فى (تقطيب وجه حزم) ماذا أستطيع أن أصنع لك ؟

### مدام ميرتشتكين

لأننى امرأة ضعيفة ... عاجزة ... لا تنظر إلى مظهرى الخارجى فإنه يبدو لك منه أننى قوية .. ولكن إذا فذتتى من الداخل فلن تجد فى شبرا واحدا سليما ، لأننى قلما أستطيع الوقوف على قدمى .. كما أننى فقدت شهيتى لقد تعاطيت فنجال القهوة هذا الصباح وأنا لا أشعر له بأى طعم .

هيرين

لأنى أسألك ماذا أستطيع أن أصنع لك؟

مدام ميرتشسكين

أسألهم أن يدفعوا لى خمسة عشر روبلا يا سيدى على أن أحصل على الباقي فى

غضون شهر

هيرين

ولكنك قد عرفت الآن فى كلمات واضحة غاية الوضوح أن هذا مصرف  
(يعنى بنك).

مدام ميرتشسكين

نعم . . نعم . . وإذا كنت ترى من الضرورى أن أقدم شهادة طيبة فلا  
مانع عندى .

هيرين

هل فى رأسك مخ يا سيدتى أم ماذا ؟

مدام ميرتشسكين

يا عزيزى أنا أسألك عن حقى . . لا أطمع فى مال أحد .

هيرين

لأنى أسألك ياسيدتى هل فى رأسك مخ ؟ هذا هو السؤال لأنى سأحاكم  
سأعاقب إذا طال كلامى منك . . لأنى مشغول ( يشير إلى الباب ) لأنى  
بالخروج يا سيدتى ... أرجوك ...

مدام ميرتشتكين

( بدهشة ) ولكن النقود . أين النقود ؟ .

هيرين

الحقيقة يا سيدتي أن الذى تحملينه فى رأسك ليس مخا . لأنه هذا ...  
( يضرب بأصبعه على المنضدة ثم على جبهته ) خشب ...

مدام ميرتشتكين

( وقد أهينت ) ماذا تقول ؟ لا ... لا ... ان مثل هذه اللهجة تخاطب بها  
زوجتك ... ماذا تظن ... إن زوجى سكرتير قرية ... افتح عينيك .

هيرين

( مثيرا إياها وفى صوت هادىء ) اخرجى ...

مدام ميرتشتكين

اسكت ... اسكت ... اسكت . إنك لا ترى من أنا

هيرين

( فى صوت منخفض ) إذا لم تتركى الحجرة فى هذه اللحظة سأنادى البواب  
أخرجى ... ( يدفعها ) .

مدام ميرتشتكين

إن أتحرك خطوة واحدة . لأنى لست خائفة منك . فقد مرت على هذه  
الأشكال من قبل ... أيها العترب .

هيرين

لأنى لا أعتقد أنى قابلت أسوأ من هذه امرأة فى حياتى ... اف ... لأنى

أشعر بالدوار ( يتنفس بصعوبة ) لأننى أقول لك سرّة أخرى إذا لم تغادرى  
الحجرة أيتها الحيزبون اللعينة ، فإننى سأطحنك ثم أحولك إلى عجينة ... إن لى  
طبعا شريرا ... فقد تصابين منى بالعرج ... لأننى قد ارتكبت جريمة .

مدام ميرتشيتكين

إن من ينبج كثيرا لا يعرض ... لأننى لا أخافك فقد شاهدت كثيرين من  
أمثالك .

هييرين

( فى يأس ) لأننى لا أقوى على منظر هذه المرأة ... لأننى أشعر بالمرض ...  
لا أستطيع أن أتحمّل هذا ، ( يذهب إلى المنضدة ويمس عليها ) لأنهم أطلقوا  
خطيرة النساء فى هذا المصرف ، لأننى لا أستطيع أن أتم التقرير ... لا أستطيع .

مدام ميرتشيتكين

لأننى لا أسأل عن أموال الناس وإنما أسأل عن مالى أنا ... عما أستحقه  
قانونا ياله من رجل لا يخجل ، يجلس فى مكتب عام كهذا وهو يرتدى حذاء  
مطر ... ياله من أحق .

( يدخل شيبوتشين وتاتيانا اليكسينفنا ) .

تاتيانا

( وهى تتبع زوجها ) ذهبت فى المساء إلى حفل فى برزنيتسكى Berezhnitsky  
وكانت كاتيا تلبس ثوبا أزرق خفيفا من الفراء له عنق منخفض وكان يناسبها  
تماما ، وقد رفعت شعرها إلى أعلى ، لقد صففت لها شعرها بنفسى ، وبعد أن  
ارتدت ثوبها وصففت شعرها كانت تبدو آية فى الجمال .

شيبوتشين

(وقد بدأ يشعر بصداع نصفى) نعم... نعم... آية فى الجمال لأنهم  
قد يأمنون هنا فى أى لحظة .

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السيادة .

شيبوتشين

والآن ماذا ؟ ( فى تخاذل ويأس ) ماذا أستطيع أن أصنع من أجلك .

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السيادة... ان هذا الرجل الجالس هناك ( مشيرة إلى هيرين )  
هذا الرجل أشار إلى المنضدة بيده ثم بعد ذلك أشار إلى رأسه ، لقد كلفته ان  
يتولى موضوعى فإذا هو يرغب ويزيد ويقول كل أصداف الاشياء لانتى امرأة  
ضئيفة عاجزة .

شيبوتشين

حسنًا ياسيدتى سأتولى أنا الموضوع بنفسى وسأأخذ الاجراءات اللازمة  
تفضلى اخرجى الآن... وأراك فيما بعد آه آلام النقرس تعاودنى .

هيرين

( يذهب على مهل إلى شيبوتشين ) يا اندرية اندريفتش... ارسل فى استدعاء  
البواب ودعه يقذف بها إلى الخارج انها أبعد ما تكون عن الذوق .

شيبوتشين

( فى فزع ) لا... إنها قد ترسل صراخا مرعبا ، وبالتقرب منا فى نفس البناء  
سكان كثيرون .

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السيادة

هيرين

( فى صوت باك ) إن على أن أنهى هذا التقرير ... لن أنتهى منه قبل الوقت المحدد . ( يعود ثانية إلى مقعده ) لا يمكن أن أتمه .

مدام ميرتشتكين

متى سأقبض النقود يا صاحب السيادة ... لأننى أحتاج إليها اليوم .

شيموتشين

( جانباً باحتقار ) يا لها من امرأة سيئة ( إليها بلطف ) يا سيدتى ، لقد قلت لك إن هذا مصرف ، إنه مؤسسة تجارية خاصة .

مدام ميرتشتكين

اصنع معى معروفا يا صاحب السيادة ، كن والدا لى ، إذالم تكن الشهادة الطبية كافية ، فإننى أستطيع أن أقدم وثيقة من البوليس .. قل لهم يعطونى النقود ؟

شبابوتشين

( يتنهد بألم ) أف .

تاتيانا

( إلى مدام ميرتشتكين ) يا أمى لقد قالوا لك إنك تعاملينهم عن العمل ، إن ذلك سخيف منك ... سخيف فى الحقيقة .

مدام ميرتشتكين

يا حسناتى الجميلة ... لأننى لا أجد أحدا يأتف إلى جانبي ... إن المسألة قد

تتطور معى فلا أستطيع أن أشرب أو أطعم شيئا... لقد تعاطيت هذا الصباح  
فنجالا من القهوة ولم أشعر له بأى طعم .

شيدوتشين

( إلى مدام ميرتشتكين وقد نال منه التعب والإعياء ) كم من النقود  
تريدين .

مدام ميرتشتكين

أربعة وعشرين روبلا وستة وثلاثين كوبك Kopeck

سييدوتشين

حسنا ( يخرج من جيبه ورقة من فئة الخمسة والعشرون روبلا ويناولها )  
هذه خمسة وعشرون روبلا خذها وتفضلى ؟  
هيرين يكبح بغضب .

مدام ميرتشتكين

أشكر لك فضلك يا صاحب السيادة ( تضع النقود فى جيبها ) .

تاتيانا

تجلس ( إلى جوار زوجها ) لقد حان الوقت للذهاب إلى المنزل ( تنظر فى  
ساعتها ) ولكننى لم أتم قصتى ، إن بقية القصة لن تأخذ منى دقيقة واحدة ،  
وبعدها سأذهب إن شيئا فظيما حدث ! قلت لك ذهبنا إلى حفل فى البرزينسكى  
كان كل شيء يدعو إلى البهجة ولكن لم يكن هناك شيء غير عادى ، لقد كان  
جرندلفسكى Grandilevsky صديق كاتيا موجودا طبعاً ، كنت قد تحدثت مع  
كاتيا عن كل شيء ، وبكى لها ، واستخدمت كل وسائل التأثير ، وكان  
جرندلفسكى قد دعا كاتيا إلى الخروج -هـ فى هذه الليلة منفردين ولكنها رفضت

وعندئذ اعتقدت أن كل شيء قد تم كما توى ، وأننى قد حققت لآلى الراحة ،  
وأننى أنقذت كاتيا وأحسست أننى أستحق بعد ذلك أن أستريح ، ترى ماذا  
حدث بعد هذا ؟ قبل العشاء بلحظاب كنت أمشى أنا وكاتيا فى الحديقة ...  
وفجأة ... ( باضطراب ) وفجأة ... سمعنا طلقاً نارياً . كلا ... لا أستطيع  
أن أتكلم ... ( تخفى وجهها بمنديلها ) كلا ... لا أستطيع .

شيو تشين

( يئنهد ) أ ف .

تاتيانا

( تبكى ) جرينا نحو الصوت ... وهناك ... وهناك كان يرقد جرنديفسكى  
وفى يده مسدس .

شيو تشين

لا ... لم أعد أنحمل ... لم أعد أنحمل ... ماذا تريد من بعد كل هذا ؟

مدام ميرتشسكين

يا صاحب السيادة ألا يمكن أن تجد وظيفة أخرى لزوجى ؟

تاتيانا

( تبكى ) لقد صوب مسدسه إلى رأسه ... وهنا سقطت كاتيا ... مغنى  
عليها مسكينة كاتيا . كان يرقد هناك خائفاً خائفاً جداً ثم سألنا أن نستدعى له  
الطبيب . وفى الحال جاء الطبيب وأنقذ المسكين .

مدام ميرتشسكين

يا صاحب السيادة ألا يمكنك أن تجد وظيفة أخرى لزوجى ؟



شيليو تشين

لا ... إن هذا لا يحتمل ... إن هذا فوق الطاقة ( ييكى ) لم أعد أحتمل  
( يرفع كلتا يديه إلى هيرين يستنجد به فى يأس ) أخرجها .  
أخرجها ... أتوسل إليك .

هيرين

( ذاهبا إلى تيانا ) أخرجى .

تشيليو تشين

ليست هذه ... بل تلك ... إنها امرأة فظيعة ... ( يشير إلى مدام ميرتشتكين )  
أعنى هذه .

هيرين

( لم يفهم ويتجه إلى تاتيانا ) أخرجى ( يدفعها ) أخرجى .

تاتيانا

ماذا ؟ ما الذى تحاول أن تصنعه ؟ هل فقدت عقلك ؟

شيليو تشين

إن هذا فظيع ... لقد انتهيت ... أطردها ... أطردها ...

هيرين

( إلى تاتيانا ) أخرجى وإلا حطمتك ... ومزقت لحمك تمزيقا ... لأننى  
سأرتكب عملا إجراميا .

تاتيانا

( تجرى منه وهو يجرى خلفها ) كيف تجرؤ ... إنها المخلوق الوقع ( تصرخ )  
أندريه ... أنقذنى يا أندريه .. ( تصرخ صراخا مدروعا ) .

شليو تشين

( يجرى وراءهما ) أتركها ... أتوسل إليك ... لنقذنى .

هيرين

( يطارد مدام ميرتشتكين ) أخرجى ... اقبض عليها ... أضربها ... أقطع

عنقها

شليو تشين

أخرجى ... أرجوك ... أتوسل إليك .

مدام ميرتشتكين

أيها القديسون ... أيها القديسون ... ( تصرخ ) أيها القديسون .

تاتيانا

( صائحة ) انقذنى ... انقذنى ... آه اوه ساقط من ... الأعياء ...

( تقفز على مقدم ثم تسقط على الكنبه وتتاوه وتاوه المتشنج ) .

هيرين

( يطارد مدام ميرتشتكين ) اضربها ... اضربها بشدة ... اقتلها .

مدام ميرتشتكين

اوه ... اوه ... أيها القديسون لأننى أشعر بدوار ( تسقط مغمى عليها بين

ذراعى شليو تشين ) .

( يسمع طرق على الباب وصوت من وراء الكواليس .. هيئة المساهمين )

شليو تشين

يا للعار .. يا للفضيحة .. يا للسمعة .

### هيرين

( يذفها ) أخرجها .. ( يشمر عن ذراعيه ) دعنى .. ليأخذنى الشيطان  
إذا لم أخرجها بنفسى .. سأتولى الموضوع .

( تدخل هيئة المساهمين مكونة من خمسة أشخاص كلهم فى ملابس السهرة  
يحمل أحدهم الخطاب ملفوفا بشريط بنفسجى ويحمل آخر الوعاء الفضى ويظهر  
خلفهم موظفو المكتب ، تاتيانا راقدة على السكينة ، ومدام ميرتشتكين بين ذراعى  
شيبوتشين ، وكل منهما تمن أنينا خافتا ) .  
( أحد المندوبين يقرأ بصوت مرتفع )

عزيزى المحترم اندريه اندريفيتش ! اننا بعد أن ألقينا نظرة فاحصة على ماضى  
مؤسستنا المالية ، وبعد أن أخذنا فكرة عن تطورها التدريجى استطعنا أن نشعر  
بالسعادة حقاً ! لقد كان موقفنا فى السنين الأولى لإنشاء هذه المؤسسة مختلفاً عن  
الآن ، فقد كان رأس مالنا المحدود ، وعدم توافر الأعمال التجارية الهامة ،  
وافترادنا لسياسة محددة كل هذا جعلنا نردد سؤال همات الشهير « نكون أولاً  
نكون » ، بل لقد تعالت أصوات الكثيرين فى ذلك الوقت تؤيد فكرة إغلاق  
المصرف .. ثم توليت أنت إدارة المصرف فكان لسعة اطلاعك ونشاطك  
ومهارتك فى تسيير الأمور الفضل الأول فى نجاحنا المنقطع النظير فأحرز  
المصرف هذه السمعة ( يكبح ) هذه السمعة الطيبة العظيمة ؟

مدام ميرتشتكين

( تثن ) آه .. آوه ..

تاتيانا

( تثن ) إلى بقليل من الماء .. الماء ..

### المنذوب

( يكمل حديثه ) أقول إن السمعة ( يكبح ) سمعة المصرف قد ارتفعت  
بفضلكم إلى قمة المجد بحيث يستطيع مصرفنا اليوم أن ينافس أكبر المؤسسات  
المماثلة له في البلاد الأخرى .

شيبوتشين

السمعة .. الفضيحة .. العار .

• في أمسية من أمسيات الصيف سار الصديقان معا وطفقا يتحدثان حديث  
العقل .

لا تقل لى إن شبابك قد تحطم فقد تسربت إليه السموم سموم الغيرة ...  
غيرة الحب .

### المنذوب

( يتم حديثه فى حيرة واضطراب ) ثم ألقينا نظرة موضوعية على موقفنا  
الراهن يا عزيزى المحترم أندريه اندريفيتش ( ينخفض صوته ) يبدو أن الوقت  
غير مناسب .. ربما كان من الأفضل أن نعود فى وقت آخر .. ( تخرج  
الهيئة فى شبه حيرة ) .

( ستار )

## محتويات الكتاب

### صفحة

- ١ ( مقدمة ... .. ١
- ٢ ( فن المسرحية ... .. ٩
- ٣ ( أسطورة أوديب عند صوفوكليس ... .. ٤١
- ٤ ( تحليل برناردتوكس لشخصية أوديب وتفسيره لأسأته ... ٧٨
- ٥ ( أوديب عند بوفيق الحكيم ... .. ١١٠
- ٦ ( جورج برناردشو : فلسفة ومسرحه ... .. ١٥١
- ٧ ( المسرحية الشعرية ... .. ١٨١
- ٨ ( مجنون ليلي لشوقي ... .. ١٩٢
- ٩ ( نقد المسرحية ... .. ٢٢١
- ١٠ ( الحفل السنوي لأنطون تشيكوف ... .. ٢٤٩

# دراسات في النقد المسرحي

الدكتور محمد زكي المشماوي  
أستاذ النقد الأدبي  
بجامعة الإسكندرية وبيروت العربية

١٩٨٠

دار النهضة العربية  
للطباعة والنشر  
بيروت ص.ب. ٧٤٩